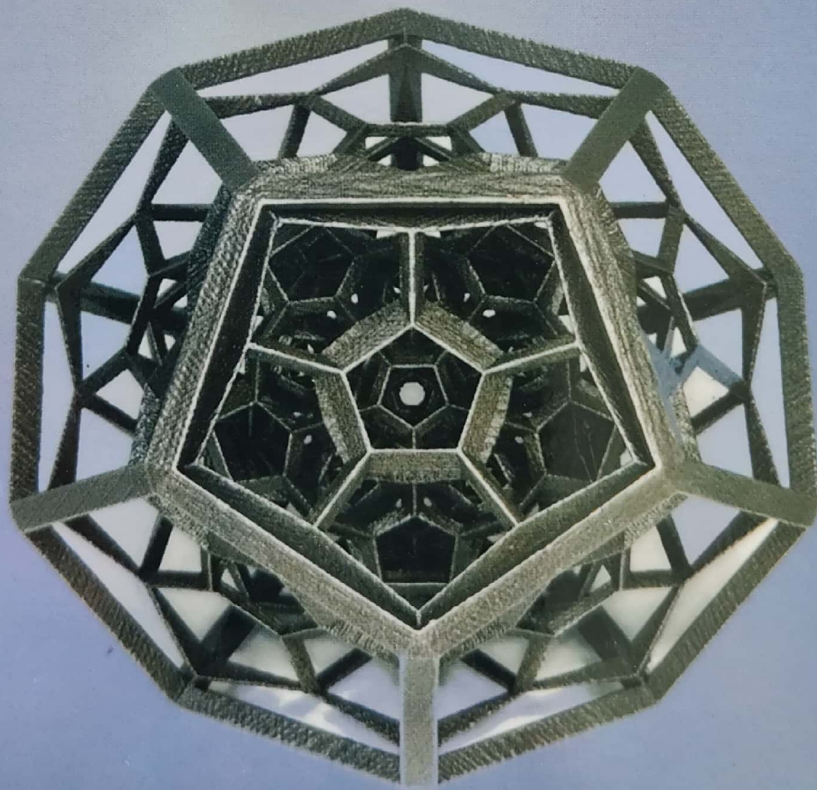


Luminița Chiorean

SL Trimiab306

ARHITECTURA
ESEULUI POETIC STĂNESCIAN



EDITURA UNIVERSITĂȚII „PETRU MAIOR”
TÂRGU-MUREȘ

Luminița Chiorean



Arhitectura eseului poetic stănescian

21. ianuarie. 2008,
tg. Iureș

Domnule profesor Dumitru Iulian,
cu dragoste!
Și cu recunoștință ---

Recare are de înfrunt o temă
subversivă? Un traseu existențial ne-a
fost dat să-l parcurgem concordant cu
ordinea providențială a lumii (v. 19)

Coperta: Vasile Dub

Ilustrația copertei: Bathsheba Grossman ~"120-Cell"~

Referenți științifici: Prof.univ.dr. Carmen Vlad
Prof.univ.dr. Iulian Boldea

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

CHIOREAN, LUMINIȚA

Arhitectura eseului poetic stănescian / Luminița

Chiorean. – Târgu-Mureș : Editura Universității "Petru Maior",
2006

ISBN (10) 973-7794-47-8 ; ISBN (13) 978-973-7794-47-5

821.135.1.09 Stănescu, N.

929 Stănescu, N.

Consilier editorial: Vasile Gătina

Tehnoredactare computerizată: Chiorean L., Csizmadia Erzsébet, Korpos Csilla

Lector: Autoarea

Tiparul executat la : Universitatea „Petru Maior” Tg. Mureș

ISBN (10) 973-7794-47-8; ISBN (13) 978-973-7794-47-5

Copyright © Editura Universității „Petru Maior” Tg.-Mureș

Editura Universității „Petru Maior” Tg.-Mureș

Str. Nicolae Iorga nr.1

540088 Tg.-Mureș, România

*„Găsirea tonului unitar și a viziunii unice a
unei cărți este o lucrare interioară, de natură
sisifică. Scrisul și transcrisul sunt acte finale ale unei
întreprinderi donquijotești.” [Nichita Stănescu]*

Sumar

Prefață de Iulian Boldea: <i>Discurs poetic și discurs metapoetic</i>	7
I. „...Fiziologia poeziei ca un fenomen pre-poetic”	
1. Argument pentru discursul metapoetic stănescian	13
2. Din(spre) biografia operei (retrospectivă critică)	19
3. Opțiunea pentru metoda textuală. Preliminarii la discursul metapoetic	30
3.1. Dinspre „lingvistica textuală” (sau „lingvistica discursului”)	33
3.1.1. Discurs vs text. Text-aisberg	33
3.1.2. Discurs metapoetic	40
3.1.2.1. Discurs literar / discurs eseistic	40
3.1.2.2. Discurs metapoetic	45
3.1.3. Inventarea „hemografiei” sau prolog la „metaconștiință”	68
3.2. „Semiozic vs semiotic. Semioza textuală	71
3.3. „Experimentism”/ „textualism”/ „textualizare”	76
4. De ce eseul?	81
II. „Logica ideilor vagi”. Arhitectura discursului eseistic	
1. Atitudini estetice în neomodernism	92
2. „Respirări” dinspre poarta ontologică	101
3. Eseul stănescian. Configurare discursivă	108
3.1. Documentarea	109
3.2. Titlul discursului eseistic	119
3.3. Arhitectura discursului eseistic	164

3.3.0. Contemplație	166
3.3.1. Criteriu eseistic	168
3.3.2. Pretext	169
3.3.3. Demonstrație eseistică sau experiment	171
3.3.4. Concluzie eseistică sau între „logos” & „lux”	180
3.3.5. Epilog.....	181

Concluzii la <i>Arhitectura eseului poetic stănescian</i>	182
--	------------

Anexe.....	184
-------------------	------------

Epilog	189
---------------------	------------

Epilogue	201
-----------------------	------------

Épilogue	217
-----------------------	------------

Bibliografie	234
---------------------------	------------

Prefață

Discurs poetic și discurs metapoetic

Spațiul poetic pe care îl delimitează, printr-o asumare de o evidentă pregnanță imagistică și metaforică Nichita Stănescu este, concomitent, s-ar putea spune, un spațiu al rupturii și al continuității. Pe de o parte, poetul refuză, în mod programatic, poezia didactică și epică, ce „canonizează” realitatea reducând-o la manifestările și aspectele ei aparente, contingente și, pe de altă parte, preia, cu firești nuanțări și modulații, experiența liricii interbelice, pe care o integrează în propriul său sistem poetic ca pe o acceptare și asumare a însăși esenței poeticității. Această fecundă dualitate a *refuzului* și *acceptării* e vizibilă și la nivelul limbajului poetic, limbaj care, departe de a miza pe *literalitatea* implicată dialectic, pe discursivitatea lozincardă sau pe vectorul „dizolvării sinelui în genericul «clasei»”, cum observă Cristian Moraru, se integrează într-un elan liric profund personalizat, în care retorica subiectivității capătă alura unei redescoperiri a sinelui, iar „tranzitivitatea” comunicării poetice proletcultiste e respinsă în beneficiul reflexivității și literarității, a unei scrieri conotative, substanțial metaforice.

Nichita Stănescu poate fi considerat, pe bună dreptate, ca una dintre cele mai vii și mai lucide conștiințe artistice din istoria literaturii române contemporane. Înzestrat cu o indiscutabilă forță a verbului încărcat cu poeticitate, asumându-și energiile și rigorile logosului într-o dimensiune a spiritualității lirice marcată deopotrivă de vizionarism și de luciditate, Nichita Stănescu a formulat, atât prin versurile lui, cât și prin paginile eseistice, o adevărată metapoetică, un discurs de grad secund despre

discursul liric, despre poezie și poeticitate. În acest sens, textul devine propriul lui referent, structurile sale cu arhitectura lor suplă și ordonată se reflectă într-un discurs secund, acela al eseului ce caută să clarifice locul și rolul poeziei într-o lume refractară adesea la spiritualitate. Textele de acest tip se caracterizează, pe de o parte, prin alura lor reflexivă pronunțată, dar, în egală măsură, și prin detenta empatică, prin alonja afectivă pe care autorul o imprimă discursului metapoetic.

Importanța textelor cu caracter autoreflexiv ale lui Nichita Stănescu e probată, o dată mai mult, prin cartea Luminiței Chiorean despre *Arhitectura eseului poetic stănescian*, ce face parte dintr-un proiect mai amplu asupra *Discursului metapoetic la Nichita Stănescu* (în curs de apariție), carte matură, riguros articulată, ideatic și expresiv. Unul dintre meritele cărții este acela că redefinesc traseele conceptului modern de poezie prin intermediul aserțiunilor și al ideaticii autoreflexive nichitastănesciene. Se subliniază, cu suficientă claritate și voință de argumentare, în studiul Luminiței Chiorean faptul că Nichita Stănescu e un creator ce a instaurat, alături de colegii săi de generație, în anii '60 o nouă poetică și a contribuit, în acest fel, la o netă mutație de paradigmă în poezia românească de după al doilea război mondial.

Identificând și reliefând locul privilegiat, singular pe care îl ocupă Nichita Stănescu în repertoriul liric al perioadei postbelice, autoarea valorifică rezumativ opiniile critice cele mai autorizate, expunând totodată, cu suficient aplomb, propria sa viziune asupra autorului *Necuvintelor*: „Orice lectură critică dă o construcție unitară operei: dinamica formelor, principiul unificator al formelor, liniile de forță capabile de o «geometrizare» relativ stabilă; o structură: itinerariul, logica internă a operei și liberul joc al nivelelor întregului (rețele lingvistice și configurări conceptuale), imaginar interpretativ. Adică parcursuri formale și spirituale,

trasee privilegiate, motive și teme reluate și metamorfozele acestora până la unitatea empatizării dintre autor-cititor. Privind în timp, ne dăm seama că între Nichita Stănescu și poeții din «generația» sa există mai curând diferențe decât asemănări și este clar că, până la urmă, abordarea poeziei și personalității poetului e construibilă doar pe o matrice de paradoxuri constitutive. Analizând raportul conceptual dintre lirismul stănescian și cel al generației '60, se remarcă diferența de fond a stănescianismului față de celelalte poetici ale timpului prin abolirea finalității stricte a discursului liric. Intenționalitatea pregnantă a lui Marin Sorescu, Ion Gheorghe, chiar a Anei Blandiana, este programatic deconstruită de Nichita Stănescu, pe care nu ni-l putem imagina «compunând poeme», ci doar realizând o neîntreruptă emisie de lirism”.

Cu adevărat relevante sunt, în economia întregului studiu, observațiile referitoare la opțiunea metodologică adoptată (analiza textuală care „solicită definirea conceptelor operaționale specifice semiozei textuale”, cu seria conceptelor privilegiate: discurs, text, enunțare, discursivizare, discurs metapoetic, semiotic vs semiozic, „concepte-cheie angajate în analiza textuală a contextelor situative ilustrate prin mostre textuale din opera eseistică stănesciană”), dar și clarificarea unor dihotomii ce au o arie suficient de largă de acoperire în cadrul discursului metapoetic nichitastănescian. O astfel de dihotomie este discurs vs. text, dihotomie ce sugerează apropierea și disjuncțiile dintre cele două instanțe ale comunicării literare: „Să subliniem că discursul poate fi materializat printr-un text, raportat la un mesaj exprimat la nivelul textului, dar nu orice text poate fi discurs. Pentru a deveni discurs, textul trebuie să exprime (pe axa sintagmatică) și *aspectul atitudinal al unei conștiințe*. Astfel discursul nu va ignora vorbirea, apropiindu-se și de natura lingvistică a enunțării. Prin

urmare, se vorbește despre raportul *text* vs *discurs* care funcționează ca *secvență lingvistică* vs *eveniment*".

Clarificarea conceptelor operatorii (text-aisberg, discurs metapoetic, literaritate, instanță discursivă, ficțiune și transtextualitate) este efectuată într-un registru interpretativ coerent și cursiv, cu apelul just, convingător la bibliografia critică a domeniului, într-un demers explicativ și, în același timp, interpretativ.

Demnă de reținut e capacitatea autoarei de a ne oferi atât aplicații analitice minuțioase, fundamentate pe concretețea textelor lui Nichita Stănescu, cât și perspective mai ample, excursuri sintetice asupra universului poetic nichitastănescian: „Mecanisme, tehnicile poetice nu sunt aleatorii. Ele conservă *principiul poetic* ce pune în mișcare ideile și motivele literare, structurile lingvistice de natură poetică, metabole etc., numind dimensiuni ale conștiinței poetice. Tipurile de poetică active în universul poetic sunt de natură comportamentală. Poetica rupturii, poetica necuvântului, poezia pulsatorie, poezia impersonală, poezia retorică, poezia corporalității sunt doar câteva din ipostazele atitudinale ale conștiinței poetice stănesciene”.

Considerații demne de interes sunt cele consacrate eseului și motivării alegerii acestui domeniu al creației lui Nichita Stănescu, pe bună dreptate considerat ca un spațiu textual mult mai puțin explorat de exegeză. Datele definitorii ale eseului, relieful specific al acestui gen literar marginal, resursele sale expresive și ideatice sunt relevate cu claritate și rigoare, în enunțuri dense, argumentate, nuanțate: „Ca mod de prezentare, eseul se revoltă împotriva retoricii, dar mai cu seamă împotriva sistemicului. Departate de a fi hazard, eseul unifică tolerant realul provocator al obiectelor înscrise în aventura limbajului. Menționăm că finalitatea discursului eseistic se ipostaziază într-o «înnodare a luminii», cum ar

spune poetul, nodul categorial al binelui. În retorica eseului se fac remarcate influențe din critică și din jurnalism. De la cronică, foileton, reportaj, anchetă, interviu, montaj, specii ale publicisticului, eseul împrumută formula scrierii jurnalului literar, dar fără a deveni «literatură de popularizare», mass-media. Dinspre critică păstrează spiritul, mai puțin judecata critică ce o va substitui cu o filosofie a gustului: adică cu plăcerea estetică. Așadar eseul își va încetățeni discursul estetic. Sau mai bine spus: estetica „vorbește” despre frumos doar în discursul eseistic. E drept că, prin statutul ei de știință a artelor, estetica face apel la judecata critică, dar de fiecare dată, apelând la tensiunea estetică, va reclama eseul, gen literar adecvat discursului de lansare a judecăților de valoare asupra obiectului tuturor artelor, frumosul ... universal. Eseul e asemenea seismografului ce înregistrează cea mai intensă mobilitate creatoare. Cum să explici fenomenul dinamicii ideilor dacă nu prin spiritul de aventură al eseistului? Familiarizarea acestuia cu experimentul sau încercarea, metodă compromisă de naturalism, va da coerență și individualitate discursului. De unde și opțiunea unor artiști pentru literatură sau artă ca experiment”.

Definirea și inventarierea trăsăturilor pertinente ale eseului nichitastănescian sunt realizate, așadar, dintr-o perspectivă textuală ce caută să reintegreze fragmentarismul (de tip neoatomist) și disparitatea într-o logică a întregului operei, într-o privire totalizantă, care să dea seamă atât de arhitectura globală a edificiului artistic, cât și de relevanța detaliilor ce o compun. Configurarea discursivă a eseului nichitastănescian e fundamentată, așadar, pe fragmentarismul de esență neoatomistă, pe resursele aleatoriei și ale disparatului, în corelație cu repudierea spiritului autotelic, recursul la capacitatea intuitivă, marginalitatea și iregularul.

Referirile, interesante, la semnificația titlurilor eseurilor lui Nichita Stănescu, ca și circumscrierea conceptuală a noțiunii de contemplație se

numără printre cele mai incitante realizări ideatice ale cărții Luminiței Chiorean. Deconstruind arhitectura textuală a eseului nichitastănescian, Luminița Chiorean reface, în fond, traseul gândirii metapoetice a autorului *Necuvintelor*, o gândire ce asociază în bună măsură paradoxul și aleatoriul, revelația fragmentarității și tensiunea ideatică specifică eseului, gen literar căruia Nichita Stănescu îi cunoaște foarte bine limitele și beneficiile gnoseologice și expresive: „Dintre cele trei formule – discursivă, sistematică și temă cu variațiuni – posibile casete stilistice implicate într-o sistematică a eseului stănescian, reținem preferința pentru *tipul eseului discursiv*. Eseul «sistematizat» are în vedere epuizarea descriptivă a unui fapt, într-un gest de detașare a eseistului – ca în eseurile-medalion literar sau portret. Tema cu variațiuni compromisă prin fenomenul omogeneității, «unitate în varietate», riscă repetarea acelorași elemente până la epuizarea spirituală. Prin urmare, nu a fost practicat acest gen eseistic decât dintr-o tentativă compozițională ludică a eseului-mozaic sau puzzle. Textul discursiv oferă posibilitatea concretizării mesajului estetic în urma selecției ideilor eseistice”.

Cartea Luminiței Chiorean are, cum am și sugerat până acum, o vocație recuperatoare: aceea de a scoate în relief relevanța textelor cu caracter eseistic ale lui Nichita Stănescu. Interesant e că, prin această mutare a accentului de pe poezie pe eseu, opera lui Nichita nu are deloc de suferit. Dimpotrivă, unele laturi ale sale se luminează în chip inedit, capătă reflexe noi, luminozități și perspective distincte.

Iulian Boldea

I. „...Fiziologia poeziei ca fenomen pre-poetic”

~„Poezia e [...] arta poeziei”¹~

1. Argument pentru discursul metapoetic stănescian

Orice interpretare este un act de comunicare în dialog cu spiritul, conștiința auctorială a textelor de referință, în primul rând, dar și cu propriul spirit, conștiința de sine a interpretului. Interpretarea se fundamentează pe o logică în producerea de semnificață. Locuind un același logos cu al obiectului estetic de referință, interpretarea (critică, eseistică, textologică etc.) va fi un discurs „meta-”. Este și cazul discursului eseistic stănescian.

Intrigați de „altceva”-ul pe care ni-l inspiră textele stănesciene în proză, numite de fiecare dată altfel, încât riscă sa-și piardă identitatea de specie literară, ne-am propus ca studiu *Discursul metapoetic la Nichita Stănescu*, cu aplicație pe eseurile publicate în volumul *Fiziologia poeziei. Proză și versuri 1957-1983* [ediție îngrijită de Alexandru Condeescu cu acordul autorului, Ed. Eminescu, 1990] și *Antimetafizica. Nichita Stănescu însoțit de Aurelian Titu Dumitrescu* [Ed. Cartea Românească, 1985]

Ca perspectiva critică asupra discursului eseistic, semnat de Nichita Stănescu, optăm pentru teoria semnificației poetice: o interpretare lingvistică a sensului textual. Cum etica interpretării propune actul critic, am stabilit obiective, criterii sau repere interpretative care să ne conducă, atât pe autorul-interpret, cât și pe cititor, pe traiectul refacerii traseului ontic stănescian [I.2].

¹ Citatele aparțin lui Nichita Stănescu: 1990, FP/ *Avant-sentimente la o carte de scrieri în proză și versuri* [p.112]; 1985, *Antimetafizica* [p.270]

În *Preliminarii* [I.3], am selectat termenii lingvistici cu care vom opera în analiza textuală: *discurs*, *text*, *discurs literar*, *discurs meta-*, *discurs metapoetic*. Un alt obiectiv a fost „împrietenirea” cu scriitura și creatorul ei prin sensul poetic al „inventării hemografiei” [I.3.1.3], starea eului autentic de a se afla în „nodul perceptiv”.

Am avut în vedere, de asemenea, preluarea și specializarea unor termeni lingvistici de către critica literară, precum: *textualismul*, *textualizarea*, folosiți în cadrul *experimentismului* critic, direcție literară și / sau metodă critică în neomodernism [I.3.3]; am reflectat la fenomenul „mutației” conceptelor teoretice (asemenea conversiunii în gramatică) la nivelul disciplinelor afine în interpretarea discursului literar, subliniind „diferența specifică” pentru conceptul lingvistic, respectiv pentru cel critic, detașând „adjuvantul” tehnic al interpretării eseului.

Intuiția și opțiunea noastră la a fi „umbra” conștiinței de sine a instanței enunțatoare, dedublată sau disimulată frecvent (configurare polifonică), a funcționat pe parcursul traseului ontologic spre a nu rătăci în „plimbările” prin „pădurea inferențială”, cadru-compozit al eseului.

Înainte de a stabili metoda de interpretare, s-a aflat un alt obiectiv care solicită argumentarea opțiunii noastre pentru eseu. *De ce eseul* [I.4] și nu poezia? Simplu: nu s-a scris nici o monografie despre discursul eseistic stănescian, deseori, mostra eseistică fiind „suport” persuasiv spre „credibilitatea” criticii. Or, suntem convinși că eseul stănescian este palimpsest nu doar poetic, ci mai ales cultural:

„Între eseurile și poezia mea e o legătură foarte strânsă. Ele mă ajută să-mi spun părerea nu numai despre marii înaintași, ci și despre ideea de poezie.” [1990, FP / Pagini de jurnal: 403]

Am beneficiat de avantajele analizei textologice în receptarea critică a discursului eseistic ca gen literar cu o identitate de necontestat. În acest sens, am observat că, plecând de la teoria literară dedicată eseului, dificultatea în numirea ca gen literar distinct constă în natura lui „hibridă” dată de fuziunea dintre epic și liric. De aceea, am decis să oferim o soluție prin „arhitectura discursivă” a eseului [II.2], analiză finalizată printr-o reprezentare a momentelor „contemplative” (nu narative!) ca posibilitate de organizare a semnificației pe nivelurile constructului eseistic, demers respectat în analiza textuală a discursului metapoetic stănescian.²

Alegerea metodei textuale este motivată prin generozitatea interpretării atât asupra conținutului, cât și asupra expresiei discursului eseistic, odată ce este relevantă în „logica labirintică a sensului textual.” [III, IV], ce pledează pentru cunoașterea și comunicarea prin poezie [III.1]. În capitolul de lingvistică teoretică aplicată pe texte eseistice stănesciene [III], avem convingerea, și argumentăm cu text eseistic, poetic, lingvistic, critic, uneori și filosofic, că reala interpretare postmodernă a Lumii ca intertext este validată prin comunicarea literară, aici identificată în discursul eseistic stănescian.

De fiecare dată, a trebuit să verificăm gradul de adecvare a metodei textologice în contextul cultural al epocii în care a scris Nichita Stănescu. Apelând la metoda hermeneutică, am încercat să comprimăm aspectele tematizărilor filosofice într-un excurs la ontologia sensului textual.

Pentru a înțelege procesul semiozic (de producere a sensului textual), am prezentat succint raportul inițiat la nivelul semiotic între literatură, filosofie, matematică și logică - studiu care a fost necesar în temeiul

² Volumul *Arhitectura eseului poetic stănescian* conține primele două capitole, și anume: I. „Fiziologia poeziei ca un fenomen prepoetic” și II. „Logica ideilor vagi. Arhitectura discursului eseistic”. Capitolele III. „Discurs metapoetic stănescian. Aplicație la o teorie a comunicării literare” și IV. „Un ierbivor interior ierbii” se vor regăsi în volumul ulterior: *Eseul stănescian. configurare poetică*

spiritului ca ordine în tot ce semnifică. Tot aici, din teoria semiotică a lui Ch.S.Peirce, am selectat note pertinente în definirea eseului ca gen literar „identitar”.

Cercetarea noastră se deschide cu generozitate asupra discursului eseistic stănescian, reținând observații din procesele semiozice efectuate la nivelul codurilor semiotice și lingvistice [III.2], retorice [III.3] și, respectiv, codul poetic [IV].

Notă. Vom reține ca date importante concluziile de la aceste capitole pentru gestul timid (recunoaștem!) de a-l prezenta pe Nichita Stănescu, poetul și eseistul, cu drepturi depline la postmodernitate. Din păcate, ideea vine doar dinspre o logică a sugestiei (care poate fi o provocare pentru un viitor studiu critic!)

Starea de *catharsis*, am putea spune, s-a produs o dată cu procesul semiozic la nivelul codului poetic, unde ne-am aflat „mirare” în fața revelației a două metafore care au „detonat” pur și simplu semnificația eseistică. „*Force de frappe*” și „*un ierbivor interior ierbii*” sunt cele mai reușite imagini poetice (date de vreun scriitor român, cel puțin!) pentru sensul textual și în același timp pentru metadiscurs și conștiința poetică, de fapt metaconștiință. În procesul de interpretare, am selectat patru metafore ce se comportă asemenea legilor lui Platon („ființe ele în / de sine”), și anume metaforele: „*hai să îngrozim natura*” (reper pentru critica literară – dimensiunea ontică a operei stănesciene); „*force de frappe*” (reper pentru lingvistică și semiostilistică – dimensiunea metaforică a operei); „*un ierbivor interior ierbii*” (reper pentru poetică și critică literară – conștiința poetică); „*tristețea mea aude nenăscuții câini / pe nenăscuții oameni cum îi latră*” (reper în hermeneutica operei stănesciene – poezie și eseu)

Dificultatea interpretării eseului, în general, dar mai cu seamă a celui poetic, poate fi eliminată prin analiza câmpului noetic al izotopiilor, având

în vedere inițierea în filosofie spre receptarea sensului ontic: „poarta ontologică” ce ne definește: „*Noi suntem clipa care a trecut prin poarta existenței*” [1990, FP/ *Serisori de dragoste*: 331]

Fiind una cu instanța eseistică și dimpreună implicați în semioza literară, am preferat roluri de personaje, continuând discursul eseistic într-un dialog asupra ontologiei sensului, asupra conștiinței poetice, locuind Logosul ca spațiu unde spiritul e ordine. Considerăm că am pledat pentru eseul stănescian ca discurs metapoetic, dintr-o altă perspectivă: analiza textologică.

Comunicarea stănesciană, poetică sau eseistică, nu se face doar prin izotopiile „cald” și „frig” care au ca seme / sentiment /, respectiv / rațiune /, ci, ne convinge Nichita Stănescu, și printr-un „nod perceptiv” ... sau printr-un „altceva”: o conștiință perceptivă. Poetul își manifestă deschis opțiunea pentru discursul *meta-*:

„În anumite etape ale conștiinței mele, mă gândeam dacă limbajul nu poate fi depășit printr-un metalimbaj, lingvistica printr-o metalingvistică, cuvintele printr-un metacuvânt. Era o perioadă de impas pentru că aveam nevoie de un metatrup și de o metaconștiință pentru un cuvânt zdravăn, sănătos, real. Nu cuvintele trebuie perfecționate, ci trupul”[s.n.]

[1990, FP/ *Pagini de jurnal*: 517]

Poetul motivează semantica prefixoidului „*meta-*” prin atribuirea unui superlativ absolut termenului cu care conviețuiește (semnificația „despre...” este substituită printr-o „supra”-expunere la semantica următorului component al compusului poetic): „metaconștiință”,

„metatrup”, metalingvistic, metapoetic, metacuvânt, „supra-cuvânt”, „necuvânt” etc.:

„Cuvântul văzut (scris) atât prin literele care-l compun, cât și prin valențele sale deschise de combinare sintactică, reproduce în mod simultan atât structura materiei, într-o posibilitate a ei, cât și structura conștiinței, într-o devenire a ei.[...] în structura unei poezii grupurile de cuvinte transportă un ce aparte, un supra-cuvânt sau, mai bine-zis, un necuvânt.”[s.n.]

[1990, FP / *Fiziologia poeziei sau despre durere*: 32-33]

Este doar o mostră de limbaj metapoetic care conține repere pentru analiza textuală a discursului eseistic stănescian: „structura materiei” lingvistice și „structura conștiinței”, deci rețele lingvistice și configurare poetică, semiotică, retorică – coduri care au structurat interpretarea noastră.

... Mereu se va lupta limbajul cu poetul, cu conștiința artistică, iar cărțile de poezii și eseuri cu cititorul.

„Cartea de poezie se confundă de fiecare dată cu părțile sale, cel puțin în intenția ei trăită[...] Găsirea tonului unitar și a viziunii unice a unei cărți este o lucrare interioară, de natură sisifică. Scrisul și transcrisul sunt acte finale ale unei întreprinderi donquijotești.” [s.n.]

[1990, FP / *Pagini de jurnal*: 386]

Poezia e proces, și acțiune, semantică și semnificație, e revelație și luarea în posesie a lumii, este „altceva”-ul, tonul unitar al scriiturii poetice, stilul.

Sub semnul „tonului” eseurilor stănesciene, palimpsest poetic și cultural, am redactat concluziile pe marginea cercetării noastre, o lingvistică textuală aplicată asupra discursului metapoetic.

2. Din(spre) biografia operei ...

~ retrospectivă critică ~

Fiecare are de împlinit o temă ontologică! Un traseu existențial ne-a fost dat să parcurgem concordant cu ordinea providențială a lumii.

O viață bine condusă e aceea al cărei program constant se identifică cu soarta. Iar, când destinul îți surâde și ești artist (o șansă?!), actul creației îți va înregistra la final scriitura ca pe propria-ți viață. Și de altfel oare nu profesia, preferențial, inventariază anume evenimente într-o sinoptică personală despre care pot mărturisi generațiile viitoare, un discipol sau mai cu seamă o carte ?

„A îngrozi natura, de bună seamă, e o metaforă. Dar, mai mult decât o metaforă, are un sens subteran, și anume acela nu de a disciplina absurdul existenței și anume acela că ea există, ci a impune un sens existenței și anume acela de a exista.[...] A îngrozi natura, a-i îngrozi absurdul ei de copilărie generalizată, a-i găsi tendința spre ființă e sensul poeziei mature.[s.n] Operele literare care au marcat conștiința sensibilă a umanității și au exprimat-o au ca pricină războiul sau călătoria de cunoaștere, spiritul faustic în balans cu spiritul hamletian.” [1935, Antimetafizica: 304]

Reflecția asupra destinului uman a fost temei în demersul critic de (am)plasare a lui Nichita Stănescu într-un timp și un spațiu specific al poeziei, operație asumată ca gest „de-mitizant”, ca restaurare și reinvestire cu sens, prin eradicarea zonelor de confuzie, a unui excurs la ontologia sensului poetic.

În receptarea critică a operei poetice stănesciene, optăm pentru „experimentul” estetic sugerat chiar de poet în eseuri și articole, interviuri sau recenzii, texte regăsite în volumul *Fiziologia poeziei*[1990]³. Și, pentru că opera în discuție promite cititorului întâlnirea cu noua ipostază a poeziei, una inedită pentru neomodernismul românesc (din dorința de a nu da greș în receptarea critică), ne asumăm modelul poetic stănescian, nod gordian în literatura română, ca pe un model istoric receptat ca stare evenimentială între *poiein* și *poesis*, prin care acceptăm că structura realului propusă de eul poetic este mediată diacronic de o poetică neomodernistă de tip experimentist [Mincu, 1986: 29]. Spre deosebire de tradiționalism, modernism, care sunt poetici cu statut ideologic, experimentismul are o natură duală (direcție literară asupra comportamentului lingvistic și atitudinal) ce îl apropie de semioza textuală în (re)lectura scrierilor eseistice stănesciene.

În critica românească, destinul operei a fost surprins, în genere, prin asocierea dintre creator și operă. *Îngerul cu o carte în mâini. Antologie, studiu introductiv și bibliografie* sub îngrijirea criticului Alex. Ștefănescu [1999, Ed. Mașina de Scris], este probabil imaginea sintetică (ultimă în acest sens) în care poetul și omul se suprapun ca două diapozitive ce compun o proiecție finală.

³ În 2005, a fost editată opera integrală a lui Nichita Stănescu: *Opere* (I-V), ediție alcătuită de Mircea Coloșenco, Ed. Academiei Române & Univers Enciclopedic, București, 2003. Cercetarea noastră a avut în vedere doar volumul *Fiziologia poeziei*, ediție îngrijită de Al. Condeescu cu acordul autorului, 1990, Ed. Eminescu]

Existența lui Nichita Stănescu într-un anumit timp și loc reprezintă, mai mult decât o circumstanță oarecare, „*pricina*” de care s-a servit critica în receptarea procesului de creație și în analiza operei (accidental, opera eseistică⁴). Într-adevăr, incursiunea în biografia stănesciană (a poetului și a operei poetice) prin medierea criticii demonstrează că mărcile genuine ale poeziei lui Nichita Stănescu sunt conferite cu precădere de un anume tip de mitologie poetică asumată de acesta: „salvarea prin poezie” (salvarea prin artă e specifică literaturii). „Biografia operei”⁵ totdeauna e susținută nu doar de editarea operei în sine, ci mai ales de actul critic.

Noutatea poeziei lui Nichita Stănescu se anunță de la întâiul volum, chiar dacă numai la nivelul unei structuri fragile. Începuturile literare stănesciene se consumă ca firesc episod al stării omului estetic schillerian: „lupta” cu tradiția, ieșirea din sistem, construirea unei libertăți de acțiune. Pledând pentru un concept unitar al stănescianismului, trebuie să înțelegem că „Nichita Stănescu” există ca formulă de identificare în mintea cititorului. Stilul se sustrage definirii, căci ființează la modul propriu al lecturii. Modul de a vorbi despre sine și despre lume este inedit: incită la lectură. Astfel, cel care urma să debuteze cu *Sensul iubirii* [1960], a fost oarecum forțat să se definească pe sine prin diferențe, prin opoziții atât față de tradiția la capătul căreia se afla, cât și față de generația șaizecistă. Încifrarea limbajului poetic, deconstrucția sintaxei tradiționale, abstractizarea imaginarului, citadinizarea lui excesivă pe alocuri, asumarea unei viziuni asociative al cărei criteriu primordial este ineditul, insolitul, indicibilul. Sunt doar câteva din însemnele stilistice pe care lirismul

⁴ Trimiterile din literatura critică apar aleatoriu, ca exercițiu de confruntare în încercarea de a surprinde cât mai mult din complexitatea sensului poetic sau, uneori, spre argumentarea vreunui trop. Dar, până în prezent, nu există vreo lucrare dedicată doar cercetării eseului stănescian.

⁵ Opera e un corpus ce cunoaște o anatomie, trece printr-o istorie – evenimente, frustrări, triumf etc.

stănescian le-a dobândit grație impetuoasei nevoi de detașare, de singularizare, înspre clădirea propriului labirint dedalic. Originalitatea stănesciană este un principiu axiologic exclusivist, aproape în spiritul avangardiștilor.

Deseori critica literară optează pentru o abordare predominant tehnică a poeziei lui Stănescu, remarcând: realismul universului liric al acestuia; *mimesis*-ul prin „reflectarea în gândire” a detaliilor realității⁶; exacerbarea senzorială; poetizarea conceptelor științifice și tehnice de ultimă oră (de la fizica cuantică la anatomie); sentimentalismul lamentat ce face versurile „înțelese și de cei care nu le înțeleg”; ironia și autoironia; parodiarea predecesorilor; intertextualismul; vizionarismul; „limba poezescă”.

În discursul eseistic metapoetic, prin conceptele de „*poezie pulsatorie vs. poezie impersonală*” [1985, *Antimetafizica / Nașterea și devenirea artei poetice* - A.-E: 263-304], este evidentă abordarea tehnică și atitudinală deopotrivă, în sensul că:

„[...] *dispersarea nodulilor de tensiune să nu fie ritmică, ci plasată numai după nevoile revelației împrumutând câte ceva din construcțiile foarte moderne ale muzicii simfonice contemporane sau, mai rar și cu mult mai târziu, câte ceva din tendința spre ființă, pregătită de tatonări, înfiripată și, după aceea, iar pierdută în tatonări, a muzicilor primitive, revelate mie[...]*.” [1985, *Antimetafizica*, : 268]

⁶ *Mimesis*-ul devine justificator pentru poet ca un contraargument adus acuzei scrierii la „comandă socială”.

Cum să i se aducă acuza tehnicismului poetic? Eseistul își continuă motivația „*poeziei pulsatorii*” printr-o „fiziologie a poeziei” care trimite și la „*daimon*” → spirit → conștiință:

„[...] arta poeziei are o parte care ține de măiestrie și de maestri, iar cealaltă ține de daimon, cum ar zice Socrate, pe care îl cred că fiecare om are un daimon al lui, îl cred că eu am un daimon al meu și-l simt când vine la mine și mă părăsește, și, asta face parte din portretul meu fiziologic, deci, atunci când văd cuvântul, apar ca într-o schemă chimică toate valențele posibile ale acestuia.” [s.n.]

[1985, *Antimetafizica*: 147]

În fond, miza „jocului”, nu doar în cazul poetului Nichita Stănescu, constă în depășirea complexului de marginalitate al literaturii române conform căruia s-a întâmplat (e drept că de prea multe ori!) să avem „genii tutelare” autohtone, cu performanța de a fi niște iluștri necunoscuți dincolo de Balcani, neînțeleși, niște frustrați ai lumii. Recunoaștem efectul protocronismului, specific culturilor mici, complex care, din păcate, funcționează pe principiul anecdotei levantine a hoțului care strigă că a fost jefuit sau a avarului care „directionează” opinia publică spre vecin.

Dar, spre norocul nostru, nu e cazul lui Nichita Stănescu căruia i s-au decernat nu numai premii naționale, ci și internaționale. Pe plan național i s-au decernat: Premiul Uniunii Scriitorilor, de patru ori, în 1964 (*O viziune a sentimentelor*), în 1969 (*Necuvintele*), în 1972 (*Carte de recitare*), 1975 (*Starea poeziei*); în 1978, Premiul Mihai Eminescu al Academiei (*Epica Magna*); în 1981, Meritul cultural clasa a II-a. Dintre premiile internaționale amintim: în 1976 (atribuit în 1975), premiul „Gottfried von

Herder” al Universității din Viena; apoi în 1982, Marele Premiu „Cununa de Aur”, Festivalul Internațional de Poezie de la Struga. În 1980 este propus pe lista candidaților la Premiul Nobel, alături de poezii Elitis, Senghor și de Borges. Dar cel mai convingător volum de poezii rămâne *Noduri și semne*[1982].⁷ De altfel, pot fi consemnate și alte participări internaționale, și anume: la prima ediție a Festivalului de Poezie de la Struga (primește „premiul mic” acordat tinerilor); la cea de-a patra ediție a festivalului Poetry International, Londra, 1971, unde îl cunoaște pe W.H.Auden (prezența sa e remarcată de presa britanică); în 1975, este oaspetele „Zilelor literaturii sovietice” la Chișinău; în 1982, participă la Festivalul de Poezie de la Belgrad.

Îi sunt traduse poeme sau volume integrale în limbile germană, engleză, franceză, sârbo-croată (Adam Puslojic), maghiară, suedeză, poloneză, bulgară, italiană (Marco Cugno). Traduce el însuși și prefătează volume de poezii ale lui Adam Puslojic și Vasko Popa.

În abordarea oricărui subiect se formulează teorii critice *contra* și *pro*! Doar ... „spiritul critic e cel care creează” atitudini în estetica receptării [cf în apărarea lui Baudelaire: André Gide contra E. Faguet, apud Călinescu, 2002: 58]. Polemica validează soliditatea operei, parcursul axiologic în timp.

În acest sens, mi-am propus, mai întâi, „să invoc” acuzele aduse poetului Nichita Stănescu, pe care le voi socoti metaforic ca pe o „natură moartă” în propriile lor acte de discurs. Astfel, acuza ideologizantă poate fi înlăturată de „*mimetism*”-ul primului volum de poeme; manierismul ca discurs declarativ, joc cu / de cuvinte este contrazis prin replicile eseistice, reale palimpseste estetice prin care se pledează pentru un „*sistem matricial de semne*”[Șt. Mincu, 1991: 159]; abstracționismul ca sursă interzisă a

⁷ Probabil că nu a existat premiu pe măsură! Și nici există...!

rațiunii, neoraționalismul, este întâmpinat de opoziția „codului” poetic propriu: „limba poezescă” [Simion, 1985: 336-357]

Cât dinspre vocile criticii *pro-nichitiene*, merită a fi înregistrate trei aspecte, și anume: [A] **Atitudinea unei poetici regresive**: întoarcerea spre raționalismul clasic [Munteanu, 1981: 114; Crohmălniceanu, 1981: 101; Nițescu, 1972: 123]; teoria limbajul poetic primitiv, în sensul cuvântului „divin” [Tarangul, 1996]; poezia similo-conceptuală: prin care criticul percepe „imitarea unui discurs spinozist procedând *more geometrico* - discurs golit de orice substanță filosofică [Doinaș, 1980: 197-198]; „geneza poemului” [Dimitriu, 1997; Dărăbuș, 2001]. O altă remarcă în acest sens este intuitiv filosofică: simulacrul mântuit al discursului, voluptatea rostirii, unitatea dintre poezie și filosofie [Tomuș, 1981: 113].

[B] **Intelectualizarea trăirilor poetice**: abstracționismul ca mod de transcendere a socialului [Simion, 1974: 124; Dimisianu, 1978: 56]; teoria plan-imagismului: teoria „sensibilizării conceptelor” (ideile sunt convertite în imagini) [Doinaș, 1980: 198]; *sui generis* [Matei Călinescu, 1965: 289-300]; creația stă sub semnul fanteziei plastice: abstracțiunile devin viziuni sensibile; obiectele sunt purtătoarele unor bogate simboluri ale vieții interioare [Braga, 1993: 12]. Poezia devine lume [Manolescu, RL, 1975: 29] prin substanțializarea limbajului și prin poetizarea realului (teoria plan-imagismului); „intuiție substanțializată” [Pop, 1980: 129]; „dinamica imaginației” [Flămând, 1985: 102]; paradoxismul [Tatomirescu, 1994]; teorie psihologizantă [Mecu, 2001].

[C] Între „**poesis și poiein**”: teoria semnificației poetice [Șt. Mincu, 1991; Mihăilă, în *SCL*, 1992/6; 1993/1-2]; poetică de tip experimentist [M. Mincu, 1986]

[D] Dintre acestea, **monografiile** sunt cele de referință în receptarea operei literare a lui Nichita Stănescu. Apreciem astfel trei direcții pertinente,

argumentate ideatic, conceptual și motivate cu text poetic sau eseistic. Amintim în acest sens criticii și operele lor: (a), Ion Pop, *Nichita Stănescu - spațiul și măștile poeziei* [1980, Albatros], (b) Alex. Ștefănescu, *Introducere în opera lui Nichita Stănescu* [1986, Minerva], volum revizuit și adăugat, *Îngerul cu o carte în mâini*. Antologie, studiu introductiv și bibliografie [1999, Ed. Mașina de Scris] și (c) Ștefania Mincu, *Nichita Stănescu. Între poesis și poiein* [1991, Eminescu]. Lucrările acestora se remarcă printr-o logică a sugestiei de interpretare clar formulată pe direcții literare diferite. Astfel, (a) **teoria plan–imagismului** propune, motivează și exemplifică prin discurs argumentativ o (re)lectură a operei stănesciene din punctul de vedere al **conștiinței poetice**, act critic finalizat prin spațiile locuite de eul liric și ipostazele acestuia redactate cititorului prin „măștile lirice”; prin urmare, actul critic are ca suport configurarea conceptuală (mai ales vocalică și polifonică) a discursului poetic (și eseistic). La câțiva ani de la apariția acestui studiu critic, va fi promovată orientarea către (b) **teoria „istorismului”** în linia călinescianismului, prin care criticul promovează opera poetică stănesciană pe etape de creație argumentate ca timp și viziune poetică. (c) **Teoria semnificației poetice** reține atenția nu doar prin noutatea interpretativă asupra „rețelelor lingvistice” ale text-discursului, cât și prin observațiile și analiza pertinentă asupra discursului metapoetic, a relevanței limbajului poetic stănescian „obiectualizat”.

Notă. Ordinea criticilor nu are în vedere judecata de valoare a operei acestora, ci respectă apariția editorială.

Orice lectură critică dă o construcție unitară operei: dinamica formelor, principiul unificator al formelor, liniile de forță capabile de o „geometrizare” relativ stabilă; o structură: itinerariul, logica internă a operei și liberul joc al nivelelor întregului (rețele lingvistice și configurări conceptuale), imaginar interpretativ. Adică parcursuri formale și spirituale,

trasee privilegiate, motive și teme reluate și metamorfozele acestora până la unitatea empatizării dintre autor-cititor.

Privind în timp, ne dăm seama că între Nichita Stănescu și poeții din „generația” sa există mai curând diferențe decât asemănări și este clar că, până la urmă, abordarea poeziei și personalității poetului e construibilă doar pe o matrice de paradoxuri constitutive. Analizând raportul conceptual dintre lirismul stănescian și cel al generației '60, se remarcă diferența de fond a stănescianismului față de celelalte poezii ale timpului prin abolirea finalității stricte a discursului liric. Intenționalitatea pregnantă a lui Marin Sorescu, Ion Gheorghe, chiar a Anei Blandiana, este programatic deconstruită de Nichita Stănescu, pe care nu ni-l putem imagina „compunând poeme”, ci doar realizând o neîntreruptă emisie de lirism.

Cât despre apartenența la un curent, constatăm că modernitatea (etapă generoasă cu Nichita Stănescu) are „focare de iradiere”[M. Călinescu, 1965; 2002], care se mută dintr-o parte în alta a lumii după triumful sau eșecul unei direcții estetice, școli de poetologie sau în funcție de „gurmandul” estetic aflat în ipostaza cititorului.

Ar fi convenabil să credem că, în anii '60, un astfel de focar de iradiere a putut exista în Balcani (mai exact în România și Iugoslavia), iar asta prin concursul poeziei lui Nichita Stănescu. E limpede că tipul de raționament axiologic este singurul care se pretează, până la urmă, în cazul dat. Fiindcă, după cum criticul știe prea bine, Nichita Stănescu (și în genere poeții români de limbă românească), tocmai prin fatalitatea de a scrie într-o limbă de circulație restrânsă, la nivel mondial, este imposibil de încadrat⁸ în generațiile unui canon occidental.

⁸ Mă refer la teoria lovinesciană a sincronismului cultural european. Detaliul că, de altminteri, Nichita Stănescu era cam anacronic raportat la poetica generației „beats” americane (Ginsberg, Ferlinghetti, Snyder etc.) nu poate fi trecut cu vederea, dar poate fi motivat printr-

Șaizecismul românesc, despre care Mircea Cărtărescu scrie nu tocmai laudativ în al său op asupra *Postmodernismului românesc*[1999], nu avea cum să fie postmodern și nu modern. Or, politico-social vorbind, așa și este. „Resurecția lirismului” șaizecist (în limbajul malițios al lui Cărtărescu: „retardare”), la noi, a fost alternativa optimă, în contextul proletcultist al momentului. Nu credem, de pildă, că Nichita Stănescu a fost doar poetul despre care criticul ne informează (la ... fapt divers, ca de pildă: n-a știut engleza suficient de bine pentru a-l citi în original pe Ezra Pound ori pe T.S. Eliot).

De ce nu ne întrebăm ce l-a determinat pe Nichita Stănescu să semneze în 1970 prefața la volumul *Poeme* de T.S.Eliot, apărut în colecția *Cele mai frumoase poezii*? Îl putem numi oare ignorant, străin de spiritul poeziei moderne universale? Mai degrabă presupunem că, la opțiunea poetică a lui Nichita Stănescu, au contribuit, pe multiple căi (inclusiv psihologice), pe lângă modelele românești ale vremii, ca Eminescu, apoi Bacovia, Blaga, Arghezi, Barbu, și modele din literatura universală, începând cu *Biblia*, Homer, poemul lui Ghilgameș, Shakespeare, Poe, Mallarmé, Baudelaire, Eliot, Pound, Prevert etc. De asemenea, l-a cunoscut pe Evgheni Evtuşenco(1965) și a făcut conversație cu poetul Jacques Prevert (1967); a legat prietenie cu belgrădenii Adam Puslojic și Srbo Ignatojic. Prin urmare, e foarte important să fim onești: Nichita Stănescu n-a fost „inocent”, nici necunoscător al liricii occidentale contemporane.

Autorul *Respirărilor* a fost, în opinia noastră, în mai mare măsură, un instaurator de poetică, așadar un produs (oare atipic?) al *saeculum*-ului românesc corespunzător anilor de grație '60. De fapt, l-a depășit! Este un antipoet; dar unul care și-a dobândit instinctele aproape exclusiv în spectrul

un fenomen ținând de tradiția culturală: chiar dacă n-ar fi existat obstacole „artificiale”, tot ar fi funcționat cele „naturale” instituite de specificul fiecărei limbi, de dificultatea de a traduce poezia, de dependența intimă a oricărei avangarde de tradiția literaturii respective.

cultural românesc. Avangardismul lui Nichita Stănescu și implicit neomodernismul lui prezintă, mai degrabă, patologia unei sinteze de spirit global-european, în care este inclus și spiritul românesc[cf Petrescu, 1989]. Aceasta e, de altminteri, și concluzia lapidarei prezentări formulate asupra „biografiei operei” stănesciene.

Nichita Stănescu rămâne reprezentativ pentru poezia românească șaizecistă nu doar prin „*acumularea de numeroase experiențe poetice în cultura noastră*” [Ștefănescu, 1999: 11], cât prin limbajul poetic, adăpost al sensului ontologic. Limba „poezească” are însemne ale patimii și puterii de semnificare a ființei. Fie *11 elegii* sau *Noduri și semne*, *Contemplarea omului din afara lui* sau *Tulburătorul „nu știu ce”*, poezie sau eseu, discursul stănescian se suprapune cu gândirea existențială autentică a conștiinței poetice: metafora „*un ierbivor interior ierbii*”. La Nichita Stănescu, tema ontologică se certifică prin asumarea relației eului autentic cu lumea de către o conștiința poetică ce traversează neantul în căutarea „existentelor” spre regăsirea „existândului”, căci ființa își exprimă prezența, identitatea, disponibilitatea și permanența printr-o poetică a *rupturii*, printr-o dislocare, sens metaforic prin sintagma omonimă cu titlul eseului: „*force de frappe*.”

Considerăm că receptarea critică este de fiecare dată un proces hermeneutic, un dialog cu text-discursul, cu obiectul estetic. Și cum interpretarea hermeneutică se va produce pe teren lingvistic, optăm în cercetarea discursului metapoetic stănescian pentru lingvistica textuală, adevărata știință a sensului textual. Urmând îndeaproape conștiința poetică, am preferat discursul eseistic stănescian în care am aflat bunul mers al lucrurilor și al „lucrării” poetice, receptarea reală a sensului poetic. Pe lângă comprehensiunea, asimilarea în analiza discursului metapoetic și folosirea atât a conceptelor critice dinspre o estetică a poeziei, cât și a

termenilor tehnici cu care operează textologia, se mai observă intuiția, curiozitatea, bunul-simț și „căderea cu drag” de poezie ca legi de care vom ține cont în cercetarea noastră.

Cât despre spiritul stănescian, e cu puțință să se fi dezobișnuit ca om, să-și fie intrat în altceva...

„Deci, înger ...

Nu, nu e bun înger!

Deci înger?

Deci înger? / Nu .

Deci înger?” [Căutarea tonului]

3. Opțiunea pentru metoda textuală

Preliminarii la discursul metapoetic

În cercetarea noastră (redactată în două volume), *Discursul metapoetic la Nichita Stănescu*, vom apela la concepte de uz semiotic, precum: *discurs, text, enunțare, discursivizare, discurs metapoetic, semiotic vs semiozic*, concepte-cheie angajate în analiza textuală a contextelor situative ilustrate prin mostre textuale din opera eseistică stănesciană.

Pentru a fi în spiritul „literiei” eseului stănescian și pentru a nu ne abate de la sugestia poetului, optăm pentru analiza textuală⁹, fiind convinși de adevărul că:

„Lingvistica textuală servește fenomenul estetic, în care vorbirea este și sensul literaturii” [1985, *Antimetafizica*: 148]

⁹ Anexa 1.

Literalitatea textului citat exclude orice ambiguitate. Ne vom convinge prin analiza celor două raporturi sintactice: primul de subordonare, stabilit între „lingvistica textuală” și „fenomenul estetic”; al doilea, descriptiv, de echivalență semantică, raportul dintre „vorbit” și sensul literaturii, noțiuni care se regăsesc sistematic în gândirea poetică stănesciană despre dimensiunea poetică a limbajului.

Într-una dintre alternativele ei, *lingvistica textuală* (*textologia* sau *lingvistica discursului*) este disciplina lingvistică ce studiază textul ca proces semiotic - producerea și natura relațiilor textuale și a sensului textual, funcționarea discursului la nivelul rețelelor lingvistice și al configurărilor conceptuale, sesizarea operațiilor semiotice și a rostului acestora în procesul semiotic, acțiunea și rolul interpretanților etc. -, aspecte analizate și exemplificate prin text eseistic stănescian, în capitolele al III-lea și al IV-lea.

„*Fenomenul estetic*” se referă la procesul, acțiunea care implică obiectul estetic (referentul), comunicarea artistică, producerea discursului artistic, mecanismele acestui proces, facultățile umane esențial artistice (intuiție, emoție estetică, imaginație, creativitate, instinct creator, conștiință poetică etc.).

Este evident că, într-o primă aserțiune, estetica apelează la materialul lingvistic – la cuvânt. În acest sens, atributiva „[...] în care vorbirea este și sensul literaturii [...]” o vom interpreta drept complinire a „*fenomenului estetic*”(de altfel, regentul atributivei). Complănim aserțiunea prin pledoaria poetului pentru limbajul universal al artelor - comunicarea prin cuvânt:

„*Aceste acte care au bucuria, limbajul universal, pentru că simțurile au un caracter universal, își recapătă adevăratele lor*”

măreție când au tendința către cuvânt, către semn. În sensul acesta lectura lui Brâncuși se face ca lectura unui text mai degrabă ca lectura artei sculpturale. Totul este încărcat de atâta semnificație și de atâta semn, încât sculpturile lui sunt opere de citit.[...] În ce este mai măreț, în ce este tezaur al umanității din Mozart sau din Beethoven sau, îndrăznesc să spun, la noi din Enescu, [...] este faptul că muzica nu se constituie ca un melos pur, ci ca o tranziție spre cuvânt. Nu chiar către cuvânt, ci către aura cuvântului.” [s.n.]

[1990, FP/ Pagini de jurnal: 401]

„Vorbirea” ca instrument al comunicării literare (cuvântul poetic) oferă atât materialul lingvistic (limba), cât și sensul textual (poetic). Așa se explică prezența referentului: obiectul estetic – în cazul literaturii, opera literară.

La nivelul limbajului metaforic, este posibilă asocierea termenilor „vorbire” și „literatură”. Modalizatorul emfatic „și” (adverb) controlează semantic citatul analizat: este un mesaj al disocierii, la nivelul limbajului (vorbirea), între competența poetică și competența lingvistică. Aici, „sensul literaturii” e sensul poetic. Afirmția: „Vorbirea e chiar sensul literaturii” poate fi mărturie pentru funcția metapoetică a discursului eseistic stănescian.

Prezența „literaturii” ca fenomen estetic anunță modul specific de a crea: *poiein*, un principiu uman (activ sau latent, în funcție de competența poetică a subiectului creator) prin care receptăm arta ca act și produs (*poesis*).

În eseul stănescian, vorbirea e cea care predispune la spațializarea cuvântului „văzut”[cf Stănescu], în sensul limbajului obiectualizat.:

„Prefer să dictez cuvântul, să-l rostesc, să-l smulg de pe plan, să-l rup din galaxia Gutenberg, să-l spațializez. [...] Textul scris sub dictare își păstrează prospețimea[.] Ca un regal, însă, la zece poezii dictate, scriu două cu mâna mea pentru a nu-mi pierde taina oncestrală a cuvântului văzut și a posibilelor sale ligamente în plan.” [1985, Antimetafizica, 147]

Cu autoritatea cunoscătorului și a creatorului de poezie, Nichita Stănescu e convins că lingvistica textuală are drepturi depline în semioza literară (poetică): *„Lingvistica textuală servește fenomenul estetic[.]”*

Cercetarea noastră nu face decât să se supună spiritului stănescian în refacerea sensului textual al discursului metapoetic, proces semiotic în care avem în vedere coroborarea ideilor eseistice (de fapt, meta-idei, în sensul „ideii de poezie” dincolo de universul poetic stănescian) cu informațiile științifice dinspre o lingvistică a textului.

Analiza textuală a discursului metapoetic stănescian solicită definirea conceptelor operaționale specifice semiozei textuale(poetice).

3.1. Dinspre „lingvistica textuală” (sau „lingvistica discursului”)

3.1.1. Discurs vs text. Text-aisberg

În dicționarul *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* [Greimas; Courtés, 1979], discursul se definește ca proces semiotic:

„Dans une première approche, on peut identifier le concept du discours avec celui de procès sémiotique, et considérer comme relevant de la théorie du discours la totalité des faits

sémiotiques (relations, unités, opérations etc.) situés sur l'axe syntagmatique du langage". [102]

Discursul constă în „totalitatea faptelor semiotice (relații, unități, operații etc.) situate pe axa sintagmatică a limbajului”.

3.1.1.1. Discursul se definește printr-un ansamblu de *practici discursive: lingvistice și non-lingvistice*, context în care poate fi sinonim cu *textul*. Ambii termeni, *text* și *discurs*, desemnează totodată procese non-lingvistice (ex. ritual, film, bandă desenată sunt considerate text sau discurs), fapt ce demonstrează existența unei organizări sintagmatice superioare (la nivel transfrastic):

„[...] les termes du discours et de texte ont été employés pour désigner également des procès sémiotiques non linguistiques [...], l'emploi de ces termes postulant l'existence d'une organisation syntagmatique sous-tendue à ce genre de manifestations.” [Greimas, Courtés, 1979 : 102]

Nota particulară a *textului* ca semn ține, în primul rând, de „natura” expresiei grafice și fonice, folosite spre manifestarea procesului lingvistic, doar în scris. Discursul (sau „scriitura”) poate fi și expresie orală:

„[...] l'écriture ne serait qu'un dérivé, une traduction de la manifestation orale.” [Greimas, Courtés, 1979 : 402]

Să subliniem că discursul poate fi materializat printr-un text, raportat la un mesaj exprimat la nivelul textului, dar nu orice text poate fi

discurs. Pentru a deveni discurs, textul trebuie să exprime (pe axa sintagmatică) și aspectul atitudinal al unei conștiințe. Astfel discursul nu va ignora vorbirea, apropiindu-se și de natura lingvistică a enunțării. Prin urmare, se vorbește despre raportul *text vs discurs* care funcționează ca *secvență lingvistică vs eveniment*:

„Prin text, nu înțeleg numai [...] scriitura, [...] înțeleg, în mod prioritar, producerea discursului ca operă.”

[Ricœur, 1984: 339]

3.1.1.2. Așadar, *discursul* ar putea fi identificat și prin raportare la *enunțare* (= „*ce qui est énoncé*”). Dacă din punctul de vedere al lingvisticii frastice, unitatea de bază a enunțului e fraza, iar discursul e considerat ca rezultat al concatenării frazelor. Din punctul de vedere al lingvisticii discursive, lucrurile stau invers: discursul e unitatea de bază, frazele nefiind decât segmente ale discursului-enunțat (asta nu exclude faptul că, uneori, discursul poate fi contras la echivalentul unei fraze).

Situarea analizei discursului și „dincolo de” gramaticile frastice este motivată prin practici discursive specifice, precum:

- (a) „*stabilirea rețelelor de echivalență între fraze și / sau înșiruire de fraze* ;
- (b) *formularea regulilor, de natură logică uneori, retorică, alteori, a concatenării frazelor*;
- (c) *determinarea izotopiilor gramaticale ale secvențelor (anafora)*;
- (d) *elaborarea reprezentărilor profunde, ținând cont de înșiruirea (șirul!) frazelor din structura de suprafață etc.*”

[cf Greimas, Courtés, 1979: 103]

Dacă se ia în calcul raportul *enunțare-discurs*, analiza discursului constă în ansamblul discursiv al părților componente (ca în gramaticile generative). În acest caz, gramatica frastică apare ca prelungirea firească a gramaticii discursului:

„[...] la théorie sémiotique est amenée à concevoir le discours comme un dispositif en «pâte feuilletée», constitué d'un certain nombre de niveaux de profondeur superposés, et dont le dernier seulement, le plus superficiel, pourra recevoir une représentation sémantique comparable, grosso modo, aux structures linguistiques «profonde» (dans la perspective chomskyenne) [...]” [Greimas, Courtés, 1979: 103]

Notă. În legătură cu adecvarea conceptului teoretic la disciplina lingvistică, există opinia că noțiunile de *propoziție - enunțare - text - discurs* constituie subiectele a patru domenii de studiu: *gramatica - teoria actelor verbale - lingvistica textuală - analiza discursului* [cf Edmonson]

Discursul se referă atât la *structura lingvistică* (obiectul real), cât și la *text* (obiectul de cunoaștere) [cf Kristeva, 1980: 250]. Orice formație discursivă dispune de formulări discursive, care, prin repetare, generează un *proces discursiv* sau *proces de producere de sens* [Kristeva, 1980: 251], constituit la rândul său din univers de discurs, câmp¹⁰ și spațiu discursiv¹¹.

3.1.1.3. Pentru integrarea *discursului* în teoria generală a limbajului, trebuie să se valideze raportul dintre discurs și dihotomiile fundamentale

¹⁰ Câmp discursiv: ansamblu definibil de formații discursive aflate în competiție și în izolare de emițător (enunțator). Ex: câmp religios, politic, literar, poetic etc.

¹¹ Spațiu discursiv: asocierea a cel puțin două formații discursive care au relații preferențiale în receptarea discursurilor avute în observație. Ex: discursul politic și cel al științelor economice; discursul eseistic științific și cel poetic etc.

ale limbajului (*langue / parole, sistem / proces, competență / performanță*), pe de o parte, și instanța enunțatoare, pe de alta.

Autorii dicționarului semiotic avertizează asupra naturii duale a competenței. Prima, *competența semio-narativă*, poate fi considerată ca referindu-se la formele „inteligenței umane”. A doua configurare, *competența discursivă*, raportată la instanța enunțatoare, se constituie din momentul enunțării, corectând și dând existență formelor discursive enunțate. După Emile Benveniste, enunțarea este „mise en discours”. Prin extrapolare, substituind conceptului „langue” pe cel de „competență semio-narativă”, autorii propun *discursivizarea* ca tehnică de „(am)plasare” în discurs („mise en discours”) a limbii, pledând pentru diferența dintre analiza narativă și cea discursivă, descrisă astfel:

„[...] *on dira que la mise en discours – ou discursivisation – consiste dans la prise en charge des structures semio-narratives et leur transformation en structures discursives*[...]” [s.a.]

[Greimas, Courtés, 1979: 104]

Prin urmare, discursul aduce un surplus de semnificație la nivelul mesajului, al comunicării.

Notă. „Instanța tutelară” a comunicării la nivelul discursului ne-a fost reper în stabilirea codurilor (doar semiotic și lingvistic, retoric, poetic, nu și pragmatic) pentru analiza textuală în urma unei lecturi semiologice [cf Barthes, 1957]. În plus, nu există „dialog perfect”. Fiecare instanță implicată în „convorbire” își prezintă monologul său, propriile reflecții, chiar față de același obiect de referință:

„O întrebare profundă nu are nevoie de răspuns [n.n. interogația retorică!], o întrebare inteligentă, însă, stârnește un monolog. Scena este întrebarea care a stârnit Monologul lui Hamlet.[..] orice dialog începe cu un monolog și sfârșește cu un monolog. La urma urmelor Cehov a arătat o limită a posibilității dialogului, noi încercăm o reducere a acestei limite, dar niciodată nu o vom putea reduce până la dialog, căci dialog perfect nu există. Cine întreabă are un gând, și cine răspunde, altul, alt gând.” [1985, *Antimetafizica*: 89-90]

Notă. Neavând în vedere analiza conversațională, ne-am rezumat la analiza textuală.

3.1.1.4. „Text-aisberg”

Textul se definește ca „secvență structurată de expresii lingvistice” [cf Vlad, 2000], iar *discursul* corespunde nivelului realizărilor concrete, al actualizărilor, tinzând spre „eveniment” structurat, manifestat printr-un comportament lingvistic.

Pentru discurs, vom folosi sintagma „*text-aisberg*”: „complex semnic dotat cu sens”, care acoperă „sfera textului împreună cu contextul său” [Vlad, 2000: 9]. Astfel, se subliniază și prezența *sensului textual* al discursului:

„[...] *text-aisberg* înseamnă un obiect eminent verbal, parte a unui proces de comunicare și de cunoaștere, în și prin care se dezvoltă el însuși ca semn sau complex semnic și ca purtător al sensului” [Vlad, 2000: 15]

Ținem cont de reprezentarea modelului textual printr-un dublu raport semiotic [cf Coșeriu], și anume: într-un prim plan semiotic, semnele lingvistice semnifică și desemnează „ceva” simplu, facil receptării; într-un al doilea plan semiotic, „ceea ce în realitate se interpretează, adică desemnarea și semnificația, propun un nou semn cu un nou conținut” [Coșeriu, 1994, 41 și 1997, 75].

Din descrierea discursului ca proces semiotic reținem „ambivalența semiotică sau constitutivă a textului” – „complex semnic verbal” și „semn verbal complex”, situație care comprimă comunicarea și cunoașterea la nivelul discursului:

„A ține seama de această ambivalență semiotică a textului înseamnă a admite nu numai o focalizare asupra proceselor de natură sintactică, semantică și pragmatică pe care le implică performarea unui (sau oricărui) text / discurs; în egală măsură consider necesare și abordările destinate să urmărească funcționarea textului (ca entitate globală) atât în rețeaua relațiilor obligatorii ale procesului comunicativ (în care se validează ca obiect semnic de schimb), cât și în aceea a unui proces de cunoaștere în care și prin care textul se instituie ca semn.” [s.a.] [Vlad, 2000: 22]

Eseurile stănesciene sunt mostre de „text-aisberg”: „martor” obiectiv al biografiei interioare a creatorului. „Textul-aisberg” surprinde complinirea prin „partea explicită a textului împreună cu partea lui implicită”. [Vlad, 2000: 9].

Definiția „textului-aisberg” corespunde, am putea spune, cu fidelitate discursului eseistic care (oare să fie întâmplător?) își însumează

„respirările” sub numele de *Fiziologia poeziei* [texte eseistico-poetice din literatura română afine cu eseul poetic stănescian: „*Pseudokynegeticos*” la Odobescu, „*Fiziologia (provințialului)*” la Negruzzi, „*Fragmentarium*” la Eminescu, „*Moftul (român)*” la Caragiale, „*Tablete*” la Arghezi, „*Rem*” la Cărtărescu) „*Fiziologie*” ca termen anatomic trimite spre „funcționare”: mecanisme poetice ale funcționării discursului poetic. De aici vine și pledoaria noastră pentru discursul metapoetic valid(at) prin eseul stănescian.

3.1.2. Discurs metapoetic

3.1.2.1. Discurs literar / discurs eseistic

În definirea text-discursului literar (poetic, eseistic), pornim de la premisele formulate de Ion Coteanu [1977: 20] (citatul e prezentat pe puncte spre a ne facilita analiza):

(1) „*Limba[...] reflectă, organizează reflectarea și redesemnează lumea în funcție de această organizare.*”

(2) „*Funcția reflexivă a limbii [este] consecința unui proces cu direcție permanent dublă: de la realitate la desemnarea unor părți ale ei, de la aceasta – după specificarea lor mentală prin denumire și sintaxă - din nou la realitate ș.a.m.d.*”

(3) „*[Astfel] se explică și posibilitatea imaginării unei lumi care nu corespunde întocmai celei reale [și care este] lumea poeziei.*”

Funcția reflexivă a limbii se definește prin raportare la funcția tranzitivă:

„Considerat în dubla sa intenție, se poate spune că faptul lingvistic este în aceeași vreme 'reflexiv' și 'tranzitiv'. Se reflectă în el omul care îl produce și sunt atinși, prin el, toți oamenii care îl cunosc. În manifestările limbii radiază un focar interior de viață și primește căldură și lumină o comunitate omenească oarecare.” [Vianu, 1965: 21]

„Faptul lingvistic” nu este altul decât limbajul, prin care se individualizează limba. Limbajele se manifestă concret în texte, iar acestea exprimă un anume tip de discurs: poetic, filosofic, logic etc.

„But language is exclusively rendered manifest by means of texts. As is well known, when exercising its capacity to generate texts, language takes on a special configuration by favouring certain elements at the expense of others; in this way it acquires specificity and becomes a subcode.” [Neț, 2002: 7]

Prin urmare, discursul literar (poetic sau eseistic) ar putea fi redat printr-o reprezentare lineară de tipul: limbă (poetică, ce inventariază termeni din estetica poeziei) → limbaj poetic (metabole) → text sau texte poetice: „secvență structurată de expresii lingvistice” [cf Vlad] cu efect poetic) → discurs poetic: „lumi posibile”, „lumea poeziei” sau „gândirea în imagini” [cf Stănescu]. Textul și discursul, după cum am convenit, vor fi numite prin „text-aisberg” (poetic).

Interesându-ne *opera eseistică stănesciană*, vom zăbovi asupra *convențiilor specifice discursului literar*, precum: **literaritate, instanță discursivă, ficțiune și transtextualitate.**

Neepuizându-și *entropia*, discursul literar se manifestă printr-o probabilitate de sens generoasă, nedefinită, nefixată într-o anume

paradigmă socială (de exemplu, legile ca text administrativ-juridic; formulele matematice, reacțiile chimice ca texte științifice etc.). *Entropia* se referă la disponibilitatea discursului literar de a genera texte, de a produce semnificață (vezi: codul semiotic și lingvistic, capitolul al III-lea).

[a] În explicarea convenției de impunere a dihotomiei *literaritate* vs *nonliteraritate* (înțeleasă ca instituție), ținem cont de domeniul de definiție al literaturii:

„[...] literatura nu este numai un mijloc pe care conștiința îl împrumută pentru a se exprima, ci e un act ce implică instituții, definește un regim enunțiativ și roluri specifice în interiorul unei societăți” [Maingueneau, apud Dragoș, 2000: 63]

Numim și explicăm patru dintre aspectele *literarității*:

[a1] literatura se manifestă prin *text* și *context* (adăugăm și ... *circumstanță*).

Notă. Este necesar să definim raportul *context* vs *circumstanță*:

„Contextul este cadrul în care o expresie dată apare alături de alte expresii care aparțin aceluiași sistem de semne.[...] Circumstanța e situația externă în care poate să apară o expresie împreună cu contextul său.” [Eco, 1996: 307]

[a2] literatura este tributară instituției căreia i se datorează existența - situație reflectată în *temă*;

[a3] literatura *vorbește lumii* (nu trebuie gândită ca reprezentare a lumii);

[a4] literatura este ea însăși activitate - *practică semnificantă*.

[b] O altă convenție a „literaturii” se referă la *instanța discursivă* [cf Dragoș, 2000: 64], în sensul că unul dintre locutori – destinatar sau destinatar [cf Kristeva] - este instanța desăvârșită în „adâncimea” discursului (semnificație salvată lingvistic prin deictice pronominale, spațio-temporale și modale). În cazul eseului poetic, instanța eseistică e o evidență; autoritatea omniscientă preîntâmpină receptorul, fie ca personaj, fie ca cititor. Observăm că, la nivelul eseului, vocea auctorială eseistică invită la conversație *cititorul*.

Fiind doar piesa dintr-un *puzzle*, discursul eseistic necesită constanța instanței discursive, prin urmare șansa implicării în discurs a locutorilor (doi /mai mulți) direct interesați de subiect, pentru ca deopotrivă, să se implice în construirea discursului, trecându-și de la unul la altul, și de la acesta la cititor rolurile spre așezarea semnificanței.

Discursul eseistic se definește prin texte de grad patru: textul (textele) eseistic(- e) își construiește (- esc) propriul referent ce empatizează cu fiecare act de receptare a culturii dincolo de timp, dincolo de ființă. De aici, vine motivația noastră în interpretarea eseului ca palimpsest al valorilor culturale.

[c] Ficțiunea este convenția discursivă prin care determinăm o anume atitudine față de text, în sensul bunului-simț la care recurge cititorul în (re)lectura evenimentelor „repartizate” între planul real și planul fictiv existent (în discursul literar).

Prin raportarea la textul „délà-écrit”, conectat la un imaginar poetic, în cazul nostru, discursul eseistic își asumă plener ficționalul. Antrenând secvențialul imaginar al lecturilor într-un „recit”(history, povestire), eseul stănescian conține inferențele interpretantului final, respirându prin poezie. Fără a exagera, se apropie de „history” prin obiectul referențial ce constă

într-un *sumum* de izotopii ce relatează fapte, evenimente, proiectând un univers estetic dinamizat de „lumile posibile” despre geneza și existența poeziei.

[d] Transtextualitatea sau transcendența textuală [Genette, 1978] este mecanismul prin care discursul se construiește sincron și diacronic cu *intertext*, mostre de texte culturale. Convenție specifică eseului, transcendența textuală este probabil virtutea spiritului eseistic.

[e] Discursul este mai cu seamă un efect al sensului produs pe baza competenței lingvistice:

„M-am gândit că ireversibile sunt numai acele fenomene nefixate printr-un semn. Or, vorbirea, dacă este fixată prin semne, e reversibilă, pentru că oricând o putem relua”

[1990,FP/Despre cuvinte și limbaj: 24]

Astfel, semnului îi corespunde un sens determinat, căruia îi corespunde o denotație determinată. Determinarea (reală) se face doar la nivelul textului din care face parte semnul și care îi conține sensul, fiindcă *denotația* sau *referința* singură (un singur obiect) poate fi susceptibilă la interpretări. În discursul literar, vom întâlni, cel mult, o referință de grad secund sau de „rang doi”:

„În opera literară, discursul își desfășoară denotația ca o denotație de rangul doi, în favoarea suspendării denotației de prim rang a discursului.” [Ricoeur, 1984: 342]

Citatul este relevant pentru interpretarea raportului *sens literal* vs *sens metaforic*. Rolul textului / textelor constă în concentrarea sensului la nivelul discursului:

„Sensul este ceea ce spune propoziția; referința sau denotația, acel ceva despre care este spus sensul.” [Ricœur, 1984: 336]

Este ceea ce Eugeniu Coșeriu numea *sens textual*, concept pe care îl vom folosi în interpretarea discursului eseistic stănescian, reprezentat prin metafora „*force de frappe*”. Sensul textual este rezultatul unui proces cognitiv la nivelul discursului, fiind vorba de „o natură procesuală, interpretativă, deschisă a sensului” [cf Vlad, 2000: 46] sau *dimensiunea hermeneutică a sensului* [cf Coșeriu].

3.1.2.2. Discurs metapoetic

Semantica generativă definește discursul literar ca proces de:

„[...] *formalizare a structurilor de dincolo de enunț.*”

[Traugott, în *Poetica americană. Orientări actuale*, 1981: 159]

Discursul literar este un proces propulsat de mecanisme, tehnici care au la bază principii precum deviația, comprimarea semantică, dar și simultaneitatea [cf Stănescu], transferul semantic (în cazul epitetului metaforic).

Din citatul sus-menționat, reținem spre analiză aspectele: procesul de „formalizare a structurilor” și semnificația *meta-* sugerată prin locuțiunea prepozițională „*de dincolo de*”. Raportată la eseul stănescian, „formalizarea structurilor” (lingvistice) se referă la text literar ca „*secvență structurată de expresii lingvistice*” al cărei sens textual este transmis prin expresii poetice, în sensul activ al metabolelor ca dimensiune a conștiinței poetice. Sensul poetic nu se consumă doar în interiorul structurilor lingvistice, simultan cu acestea, ci și „*dincolo de*” textul eseistico-poetic.

Este unul dintre aspectele discursului meta- în sensul evidenței producerii de sens „dincolo de” scriitură.

Prin „formalizarea” sau elaborarea structurilor lingvistice înțelegem mecanismele funcționării limbajului poetic, adică aspecte ce țin de „fiziologia” poeziei (obiectul de referință al eseului stănescian) și conștiința poetică (instanța enunțatoare). Se subînțelege și referirea la conștiința critică (de receptare a limbajului poetic despre poezie). Eseurile stănesciene sunt mostre de metalimbaj poetic. Eseul stănescian este un discurs metapoetic: texte în care eseistul folosește un limbaj secund, de explicitare a limbajului poetic.

Afirmațiile făcute le susținem cu teorii semiotice. Notăm, din teoria logicii formale, distincția dintre limba-obiect: limbaj primar, formalizat sau nu, deschis studiului și metalimbă: limbaj secund, în sensul folosirii instrumentale ca limbaj necesar explicării celeilalte ipostaze (de limba-obiect). Reținem câteva observații necesare în studiul nostru asupra discursului metapoetic:

1. „[...] Metalimba este considerată un sub-sistem al limbii naturale sau un plan semiotic complementar celui denotativ, conținut în limbă.
2. Funcția pe care o îndeplinește metalimba și prin care ea se definește este aceea de explicitare a codului limbii.
3. Exercițarea acestei funcții, adică aplicarea operației de explicitare are la bază două posibilități de care orice limbă dispune: (a) transformarea codului în semnificat al unei [...] terminologii și (b) capacitatea oricărui cuvânt [secvență] de a se autodesemna ca element al limbii despre care se vorbește” [Vlad, 1982: 162]

Eseul stănescian e un discurs metapoetic în măsura în care pot fi înregistrate soluții favorabile pe marginea acestor remarci. Astfel:

(1) Prin „planul semiotic complementar celui denotativ” înțelegem manifestarea limbajului poetic (limba-obiect) despre poezie, adică un metalimbaj literar (poetic):

„[...] printr-un limbaj-instrument se pot explicita fenomene aparținând vocabularului specific limbajului literar [n.n. poetic], gramaticii sale [n.n. o gramatică a poeziei: mecanisme, principii, legi poetice] sau condițiilor de utilizare a acestuia.” [Vlad, 1982: 163]

(2) Prin urmare, metapoeticul se constituie într-un „subcod virtual”, adică într-un metalimbaj poetic:

„Thus, the metalanguage is the concrete or virtual subcode rendered manifest by the receiver – for his/her own use or for the use of a third actant (actually, a duplication of a certain hypostasis of the Enunciator) – through moulding the data stored in his/her (meta)linguistic competence, through a number of signals inserted in the surface structure of the literary text, with a view to accounting for the characteristics of a given poetic language.” [s.n.] [Neț, 2002: 20]

(3a) Funcția metalimbajului poetic este de natură metalingvistică și metatextuală [în eseul stănescian apare remarcă: „Poezia este metalingvistică”], iar forma de manifestare a acestei funcții este metatextul:

„The main form of manifestation of the metalinguistic function in the literary text is, of course, the intrinsic metatext of the latter. An outcome of the polyphony of discourse, any literary text is also its own metatext, just as any poetic language is equally its own metalanguage.” [Neț, 2002: 21]

(3b) Prin metatext înțelegem regulile de explicitare a arhitecturii discursului (structura). Folosind metafora stănesciană a „fiziologiei”, ne referim la mecanismele de funcționare a codului și a sensului textual, de „autodesemnare” a limbajului poetic:

„[...] Metatextul [constă în] acel sistem de mărci care îi indică receptorului regulile conform cărora textul își construiește codul și își manifestă lumile.”[s.n.] [Neț, 1989: 105]¹²

Selectăm, în continuare, citate din eseistica lui Nichita Stănescu prin care se pledează pentru discursul metapoetic. Considerăm interpretările noastre ca adtext la „gramatica poeziei” și la formulările teoretice angajate deja în definirea discursului metapoetic.

În sprijinul discursului metapoetic consemnăm și reflecția (esențială!) a poetului prin care își asumă eseul ca pe o prelungire a poeziei:

„Ele [eseurile] mă ajută să-mi exprim părerea nu numai despre marii înaintași, ci și despre ideea de poezie în genere[s.n.].” [1990, FP/ Pagini de jurnal: 403]

¹² Notă. Citatul a fost un reper în cercetarea noastră în ceea ce privește semioza textuală aplicată în funcție de codurile existente în eseul poetic stănescian.

Notă. Noțiunile de eseu poetic stănescian și discurs metapoetic sunt obiectivele analizei textuale efectuate în capitolele II, primul volum, respectiv III-IV, volumul al II-lea.

Dimensiunea discursului eseistic stănescian este relevantă prin sensul (meta)poetic, exprimat prin metafora „cuvântului văzut” :

„Cuvântul văzut (scris) atât prin literele care-l compun, cât și prin valențele sale deschise de combinare sintactică, reproduce în mod simultan atât structura materiei, într-o posibilitate a ei, cât și structura conștiinței, într-o devenire a ei.” [s.n.] [1990, FP/ Fiziologia poeziei sau despre durere: 32]

În text, cuvântul(grafemul) este o abstracțiune. Dincolo de text, cuvântul poetic se concretizează în obiecte sau „existente”, cum le numește poetul. „Cuvântul văzut”(scris) are o natură duală¹³: /+abstract/ vs /concret/. Ca expresie cuvântul e o abstracțiune, dar, odată aflat într-un discurs sau text-aisberg, semnifică, devine concret [+corporalitate]. „Contemplarea lumii” prin „cuvântul văzut”(scris), prin litera scrisă se petrece în afară:

„Scriem litera ca să dăm fonemului o existență în sine”

[1990, FP/ Pentru „sunt”: 32]

Sesizăm, astfel, natura dinamică a cuvântului „văzut” și totodată dinamica semiozei literare (în sensul acceptării variantelor de

¹³ Vezi: Chiorean, Luminița, 2001, „Fiziologia poeziei: disertație despre lumile simultane”, în *Annales Universitatis Apulensis, Series Philologica*, nr.1/ 2001, Ed Univ, Alba Iulia, pp. 45-53

interpretare): ca materie, cuvântul poetic e o „posibilitate”, un instrument de comunicare; ca atitudine sau conștiință, cuvântul e o devenire.

În același fragment eseistic stănescian[cf 1990, FP/ *Fiziologia poeziei sau despre durere*: 32], intuiția poetică gestionează informații utile în analiza textuală a eseului poetic stănescian. Și anume sunt date despre structura lingvistică și structura conștiinței poetice, atitudinea poetică (evidențiate de noi la nivelul rețelelor lingvistice și conceptuale).

Metapoeticul exprimă, de asemenea, un dincolo de „ideea de poezie”. Opera poetică e devenirea, poezia, ideea de poezie, iar eseul poetic nu e altceva decât „marginalii” la „ideea de poezie”. Natura metapoetică a discursului eseistic stănescian constă în „contemplarea lumii din afara ei”, e starea de mirare petrecută simultan cu inefabilul poeziei, „respirarea” aceleiași conștiințe poetice.

Limba poetică („poezească”) poate defini orizonturi imagine, lumi posibile „contemperate din afara” lor. Limba poetică e abstracțiunea „roții” - cerc care închide adevăruri. Abia în afara cercului, spațiu închis, restrictiv, prin „intuiție poetică” se pot construi imaginare poetice. În eseul poetic, cuvântul e de natură „enciclopedică”: poate conține simultan toate accepțiile posibile. Limba e susținută de cuvânt, entitate solitară în afara discursului („*sferă ce se contemplă pe sine*”). Cuvântul e poziționat mereu în interioritatea fenomenului estetic: „*dincoace de*” obiectul estetic. E un necuvânt [cf Stănescu]. Prin opera sa, poetul comunică adevăruri generoase:

*„[...] lumea unui poem adeseori este mai adevărată decât
însăși convenția lumii văzută prin simțuri.”*

[1990, FP/ *Ciudatul răs al rațiunii estetice*: 304]



„Adevărurile polipiere” ale comunicării poetice¹⁴ surprind confruntarea dintre real și ideea de real, dintre „gândirea în noțiuni” și „gândirea în imagini”. De aici, desprindem trei funcții ale poeziei: conservatoare, *melos* (creativitate metaforică) și *gnosis* [cf Stănescu]:

... „[.Poezia are o funcție de]’ bancă conservativă’ a fondului esențial de cunoaștere exprimată prin limbaj. [...] Dar mai presus de orice poezia este o acțiune și atunci când acțiunea are și sens, o direcție, mișcarea ei către ceva are natura revelației, iar de la ceva către altceva, natura cunoașterii”.

[1990, FP/ Pagini de jurnal: 505]

A fi poet înseamnă a avea talent scriitoricesc, în sensul comunicării cuvântului recunoscut peste vremi, reclamat precum ” *cuvântul care spune adevărul*”:

„ Scriitorul este cronicarul vremii lui, placa sensibilă fotografică a vremii lui, urma de talpă apăsată în pământul prezentului, înregistrând viitorul. [s.n.] Scriitorul este cel care înregistrează amintirile viitorului despre prezent.”

[1990, FP/ Pagini de jurnal: 354]

Paradigma temporală *prezent – viitor* e comună mai tuturor experiențelor poetice: atitudinea omniprezentă. Dar Nichita Stănescu ne rezervă surpriza unui „altceva” atitudinal: *prezentul acut* („trăirea inversă”: dinspre viitor spre prezent) a cărei paradigmă este *prezent – viitor - prezent*:

„Tristețea mea aude nenăscuții câini /pe nenăscuții oameni cum îi latră [...] Deci înger ?” [1990, FP/ Căutarea tonului: 206]

¹⁴ Vezi capitolul III/1, vol. II.

Notă. Conștiința poetică perceptivă a prezentului acut constituie obiectul ultimei părți a capitolului al IV-lea din cercetarea noastră („*Un ierbivor interior ierbii*”).

O altă imagine a „trăirii inverse” este mitul lui Ghilgameș: prin moartea lui Enghidu, Ghilgameș are percepția propriei morți. Poetul apelează deseori la paradigma mitică a conștiinței scindate, mutilate (Cain & Abel, Da & Nu, trup & conștiință etc.)

Datele de până aici impun noțiunea de competența poetică prin care înțelegem:

„[...] o ipoteză teoretică menită să explice universalitatea unui fenomen specific uman sau, în alți termeni, să dea seama de o 'finalitate' sau o 'funcție' caracteristic umană: cea a producerii intuitive de structuri lingvistice cu 'efect' poetic. [s.n.]” [Borcilă, 1981: 35]

În discursul metapoetic, competența poetică se explică prin echilibrul manifestării dihotomice a limbajului poetic, și anume *obiectivitate* vs *subiectivitate*:

„Dimensiunea poeziei e de natură obiectivă și se află în absolut toți oamenii. Zona ei de acțiune este însă subiectivă, ține de individ.”[s.n.] [1990,FP/Pagini de jurnal: 356]

Discursul (meta-)poetic își construiește subiectivitatea în și prin limbaj:

„Nefiind direct conectat la realitate, el [n.n. limbajul poetic] organizează un spațiu al semnificării în care emergența sensului determină un traseu interpretativ ce exploatează și combină cunoștințele prealabile extratextuale ale receptorului cu cele instituite de text. [...] Literatura [...] semnifică, dar și construiește umanul” [Oancea, 1998: 19-20].

Literatura e un proces, în primul rând, imaginativ:

„Poezia se naște din imaginația poetului și se hrănește cu imaginația cititorului.” [1990, FP/Pagini de jurnal: 356]

Imaginația presupune curiozitate, instinct, intuiție. Intuiția poetică se referă la:

„[...] manifestarea unei creativități metaforice, ca dimensiune universală a comportamentului verbal.” [Borcilă, 1981: 35]

Prin urmare, starea poetică e de natură revelatorie, metaforică. Revelația e socotită ca dimensiune a conștiinței. În limbaj stănescian, intuiția se manifestă prin echilibrul dintre curiozitate și instinct:

„Echilibrul dintre curiozitate și instinct se constituie foarte rar, dar atunci când apare, el se numește intuiție. Intuiția provoacă obiecte. Artă este rodul direct al intuiției existențiale și în acest sens ea reprezintă progresul just și echilibrat al umanității”

[1990, FP/ Nevoia de artă / Curiozitatea și instinctul: 41]

Referitor la relația intuiție – artă, poetul subliniază că noțiunea de artă este ulterioară intuiției artistice(poetice):

„Vorbirea mai întâi, ca obiect, și mai apoi expulzarea din afara trupului uman a vorbirii sub formă de obiecte (cântec, desen, culoare, formă modelată, dansul [s.n.]– ca expulzare a mișcării în afara trupului – și toate acestea ca fii și fiice ale intuiției) constituie materialul artei.”

[1990, FP/ *Nevoia de artă / Curiozitatea și instinctul*: 41]

Efectul poetic se referă la modul expulzării „obiectelor” din discurs (limbajul ca obiect poetic, adică: limbajul metapoetic). Prin efect poetic, înțelegem mai ales rezultatul, finalitatea unui proces metaforic, descris ca un complex de mecanisme și tehnici poetice, principii, reguli, legi¹⁵ după care funcționează arta poetică. Redăm, în acest sens, un fragment eseistic:

„Rețeaua orizontală se întretaie cu rețeaua verticală. Rețeaua oblică se întrepătrunde cu rețeaua oblică. Stânga cu dreapta, înaintea cu înafara, susul cu josul, laptele cu măduva, totul cu totul - până când materia devine atât de densă, încât e totuna cu vidul.” [1985, *Răzgândiri / Force de frappe*: 188]

În acest citat, inițial, sunt vizibile cel puțin două mecanisme ale producerii de sens poetic: comprimarea și deviația. Comprimarea este surprinsă prin densitatea semantică, concentrarea limbajului și a spiritului artistic, fenomen accentuat prin paralelismul sintactic, chiar prin

¹⁵ În capitolul al II-lea, am relevat semnificațiile actului de creație prin analiza eseului *Sandaua lui Marc Aureliu* [1990, FP]

exprimarea tautologică („totul cu totul”). Mai mult: comprimarea semantică este mecanism de bază în „fiziologia poeziei” neomoderne, fapt sesizabil în rolul și semnificațiile metaforei revelatorii [vezi capitolul III/3.4]. În discursul eseistic stănescian, deviația semantică se manifestă prin paradox, metaforă, figuri ale conținutului. Efectul poetic constă în indicibil, în exprimarea stănesciană e vorba de „tulburătorul nu-știu-ce” [emoția estetică], situat la „[...] vama dintre gândirea în imagini și gândirea în noțiuni” [1990, FP / Tulburătorul „nu știu ce”: 15] - plan artistic și plan ideatic.

Prin simultaneitate, ca mecanism poetic, se explică prin simetria realului „rupt”: verticala spiritului se întretaie cu orizontala noțiunii (a cuvântului). Realitatea formală dintre limbă și stil reprezintă scriitura (poezie sau eseu), care, în limbajul poetului, corespunde obiectului „sferic” / „cosmic” („monada”).

Selectarea mecanismelor poetice a fost facilitată de receptarea principiului semiozei poetice stănesciene care constă în „contemplarea lumii din afara ei”, în sensul receptării petrecerii simultane nu cu tot ce este, ci cu sensul a ceea ce este:

„[...] eu aş putea să denumesc, bineînțeles aproximativ linia pe care o urmez, ceea ce încerc în poezie. E vorba despre contemplarea omului din afara sa. Ce este această contemplare a omului din afara sa? Este un efort de a vedea umanitatea nu numai din punctul de vedere al umanității, ci și din punctul de vedere al universului. [s.n.] [...] Ideea de a te vedea pe tine însuși din afară, „din punctul de vedere al copacilor”, aproape că mi-a fixat posibila poetică.”

[1990, FP/ Pagini de jurnal: 365]

Simultaneitatea ca stare poetică, mai întâi, și mai apoi, ca mecanism poetic, cum sugerează poetul, e „declanșată” de arta care dă verticalitate spiritului artistic. Astfel putem interpreta „*punctul de fugă*” prins într-un haiku adnotat la tabloul lui Țuculescu:

„El reprezenta, și niciodată nu voi putea uita cum mi-a atins retina, niște păpuși de lut, ulcele și menhiri, deodată, răsturnate una peste alta, în pieziș spre orizontul gândirii. Mi-a zis:

- Uită-te la punctul de fugă! E cea mai tragică amintire a conștiinței mele, care, pe atunci, se înfățișa țepoasă fără punct de fugă.[...]

- Care este punctul tău de fugă?

- Starea mea de simultaneitate nu cu tot ce este, ci cu înțelesul lui.” [1985, Antimetafizica: 339]

Înregistrând, în memoria afectivă, succesiunea planurilor simultane din cunoaștere („*contemplarea lumii*”), tehnica *punctului de fugă* dezvoltă o funcție graduală (de natură etică odată ce propune ordinea):

„Punctul de fugă niciodată nu apare la nivelul total, ci la nivelul imediat inferior revelației totului. Adică, în cazul gândirii, la nivelul cuvântului, sau chiar mai jos, la nivelul literei, iar în cazul timpului, la nivelul orei sau în cazul mai de jos al secunde.” [1985, Antimetafizica: 365]

Mecanismele, tehnicile poetice nu sunt aleatorii. Ele conservă principiul poetic ce pune în mișcare ideile și motivele literare, structurile lingvistice de natură poetică, metabole etc., numind dimensiuni ale conștiinței poetice. Tipurile de poetică active în universul poetic sunt de natură comportamentală. Poetica rupturii, poetica necuvântului, poezia pulsatorie, poezia impersonală, poezia retorică, poezia corporalității sunt doar câteva din ipostazele atitudinale ale conștiinței poetice stănesciene.¹⁶

De exemplu, prin tehnica „*dispersării nodurilor de tensiune [...] nu ritmică, ci în funcție de nevoile revelației*” [1985, *Antimetafizica*: 268], poezia pulsatorie reiterează „*matricea poetică arhetipală*”:

„*Funcția unei astfel de poezii (n.n. poezia pulsatorie) este de a înlocui natura cu natura organismului poetic. funcționalitatea unei astfel de naturi independente are vechi resurse în poezia arhetipală, vrăjitoarească, în descântec, asta mai la început, și, mai apoi, în poezia de ritual și, încă mai târziu, în cea de dragoste, iar, în cazul unic al limbii române, de dor.*”[s.n.]

[1985, *Antimetafizica*: 296]

Intuiția poetică este cea care trasează „linia” în creația poetică, impunând stilul scriitoricesc (artistic):

„*Adevărul spuselor tale se află în stil*”

[1985, *Antimetafizica*: 140].

Completăm „adevărul poetic” cu referința critică în legătură cu relația stil - „condiție umană smulsă orizontului” sau „condiția” identitar umană:

¹⁶ Pe parcursul cercetării, există observații și interpretări asupra principiului poetic stănescian.

„[...] noțiunea de stil centrală în metalimbajul științelor omului are [...] un caracter unificator al tuturor manifestărilor spirituale ale unui anumit grup uman. Ea se suprapune noțiunii de unitate, de sensibilitate și de viziune asupra lumii născută în sânul conviețuirii comunitare construind o identitate ce poate fi descoperită în toate aceste manifestări spirituale.[...] Prin el [n.n. stil], omul se definește în întreaga complexitate a naturii sale: în raționalitatea, dar și în subiectivitatea sa esențială și profundă.”

[Oancea, 1998: 33-34]

Stilul artistic se confirmă când există „sentimentul scrisului” [cf Stănescu] în sensul conștientizării actului de creație. Stilul este „dincolo de” de artă (de literatură, dincolo de timpul scriiturii):

„Limba e deci dincoace de Literatură. Stilul este aproape dincolo[s.n]: imagini, un debit verbal, un lexic se nasc din trupul și din trecutul scriitorului și devin treptat înseși automatismele artei sale.[...] Stilul este partea privată a ritualului [n.n. ritualul scrierii] [...] Stilul nu are decât o dimensiune verticală[...]. Stilul nu este niciodată altceva decât o metaforă, adică o ecuație care unește intenția literară și structura carnală a autorului.” [Barthes , 1974: 220-221]

Stilul este mărturia atitudinală a omului căutat și aflat dincolo de el, cum ar spune poetul: „contemplarea omului dincolo de el”! O aceeași idee este exprimată și în eseul stănescian *Force de frappe* (vezi analiza din capitolul al IV-lea). Sensul textual (sensul metaforic) e dislocat și expulzat

sub formă de obiecte prin starea tensională a actului poetic ce culminează cu sensul metaforic (*force de frappe*).

„În artă, ideea de ceva nu este o generalizare, ci o exagerare.
De aceea arta este tensionată și valoarea în artă se măsoară
mai ales după tensiunea comunicării ei.”[s.n.]

[1990, FP/ Sandaia lui Marc Aureliu: 270]

Pentru a stabili particularități ale stilului scriitoricesc, trebuie să se afle „tonul” scriiturii:

„Gândirea tonului unitar și a viziunii unice a unei cărți este o lucrare interioară, de natură sisifică. Scrisul și transcrisul sunt acte finale ale unei întreprinderi donquijotești. (Nu o dată, izbite de moara de vânt a vreunei edituri sau a unor editori – [...] - care fabrică obiectul pe care tu îl acreditezi cu propria existență, adică volumul, placheta, cartea¹⁷).”

[1990, FP/ Pagini de jurnal: 386 - 387]

Stilul poetic stănescian (din eseuri) se află la intersectarea și concentrarea (comprimarea) semnificațiilor poetice a patru metafore: „a îngrozi natura”(sensul poetic), „*force de frappe*”(sens metaforic), „un ierbivor interior ierbii” (conștiința poetică sau sens atitudinal) și „*Tristețea mea aude nenăscuții câini / pe nenăscuții oameni cum îi latră*” (metafora prezentului continuu ca timp al actului poetic).

¹⁷ Se remarcă regretul constatării unei receptări eronate a cărții (de poezie) de către editor (un editor apatrizat cultural, bănuim, necititor de poezie)

Notă. Aceste metafore sunt puncte de referință în analiza textuală din codurile lingvistic, retoric și poetic (capitolele III-IV).

După cum observăm, în eseul poetic stănescian sunt vehiculate noțiuni care se înscriu într-o „fiziologie a poeziei ca un fenomen pre-poetic”:

„Fixând astfel drept obiect al interpretărilor noastre cuvântul văzut[a], ca vehicul principal al poeziei în funcția ei de comunicare, socotind poezia ca un mod de existență mai mult decât complex[b], vom încerca să deslușim câteva trăsături mai clare, nu ale mobilurilor poeziei în primul rând, și nici ale esteticii ei (a cărei extensie de bandă acceptă o multitudine de sisteme de referință), cât ale cauzelor, ale pricinilor interioare care provoacă fenomenul numit poezie. Adică ale fiziologiei[c] poeziei, încercând să delimităm organul poeziei[...]

Cu alte cuvinte, vom socoti fiziologia poeziei ca un fenomen pre-poetic, având ca scop cuvântul văzut ca vehicul al unei tensiuni de conștiință nenotoionale.[d] Evident că se poate vorbi și de o fiziologie a ideilor, dar aceasta constituie obiectul unei pre-etici, iar nu al unei pre-estetici, așa cum ne propunem în cartea de față. Deci vom căuta fenomenul nu în conștiința poeziei, ci în conștiința poetului [e].[...] Dar pentru că în fiziologia poeziei ne vom ocupa în primul rând de emițătorii de poezie, fenomenul pe care-l vom considera fundamental în studiul acestei discipline va fi cel al durerii plasată în zona

conștiinței.”[f] [s.n.] [1990, FP/ *Avant-sentimente la o carte de scrieri în proză și în versuri*¹⁸: 11-12]

Citatul (de mai sus), din care reținem interesul pentru o „pre-poetică”, poate fi o concluzie la paragraful *discursului metapoetic*:

- cuvântul scris („văzut”) este obiectul poeziei[a];
- poezia e un mod de existență(ontos) [b];
- mecanismele principiului poetic constituie fenomenul numit „fiziologia poeziei”[c];
- „fiziologia” poeziei (cea a ideilor sau a noțiunilor estetice)[d];
- având ca obiect „fiziologia poeziei”, discursul eseistic stănescian este de natură poetică: eseu poetic;
- fiind vehiculate cuvinte cu sens poetic și estetic, care au permis proiecții ale „gândirii în imagini” simultan desfășurate cu „gândirea în noțiuni” sub forma de obiecte poetice, eseul stănescian este un discurs metapoetic;
- poetul a fost interesat de o etică a poeziei, și nu de o estetică, fapt pentru care am considerat relevantă, în analiza textuală, perspectiva conștiinței artistice[e, f].

Notă. Analiza textuală a fost aplicată pe grila lectorială a eseului, respectând codurile semiotic și lingvistic, retoric, poetic (pentru a facilita receptarea critică, am urmărit intenția etică a spiritului poetic).

¹⁸ Merită a se reflecta la nota editorului [Al. Condeescu] referitoare la titlul eseului:
„ * Titlu pentru care a optat Nichita Stănescu din mai multe variante pe care le avea în vedere:

Avant-sentimente la un volum de eseuri;

Avant-sentimente la un volum de scrieri în proză și versuri;

Avant-sentimente la o carte de proză și versuri. ”

În teoria metalimbajului, se acordă o atenție deosebită metalimbajului textului literar, odată ce este obiect de studiu al mai multor discipline (lingvistica, textologia, semiotica, retorica, poetica, critica literară, filosofia, psihologia ș.a.):

„Metalimbajul textului literar ocupă un loc însemnat în studiul metalimbajelor ca mijloace aparținând lingvisticii teoretice, filosofiei limbajului și semioticii. În acest caz, semiotica se constituie într-o (meta)retorică.” [s.n.] [Neț, 2005: 22]

Coroborând informația teoretică din fragmentul de mai sus cu limbajul metaforico-impresionist stănescian, ca în exemplele: [1] prin eseu, sunt exprimate „idei despre poezie”, pe care nu le poți transmite decât prin noțiuni poetice, cu referire la discursul poetic și [2] procesele, semnificația și acțiunea implicate în „fiziologia poeziei” înțeleasă ca o „pre-poetică” sunt de natură metapoetică, admitem că eseu stănescian este un discurs metapoetic.

Poate greșim, dar, având ca referință opțiunea poetului pentru axa temporală a unui *prezent continuu*, optăm pentru discursul metapoetic stănescian în sensul în care, la nivelul textului (poetic sau eseistic), configurarea conceptuală dezvoltă un alt fel de conștiință poetică (altă decât conștiința imaginantă). Este vorba despre avantajul *conștiinței perceptive* din care pricină memoria ar funcționa în ambele sensuri: trecut și viitor. Acesta este mobilul sau referința în analiza metaforei „un ierbivor interior ierbii” (capitolul al IV-lea) și ar putea constitui nucleul semantic în poezia *Căutarea tonului* (analizată în finalul cercetării noastre).

De asemenea, credem că starea de simultaneitate este principiul poetic implicat în compoziții cu prefixoidul „meta-”, productiv la nivelul

discursului eseistic stănescian (*metadiscurs, metalingvistic, metapoetic, metacuvânt, metatrup, metaconștiință* etc.). Poetul temperează cititorul printr-o observație pertinentă asupra exagerării folosirii compunerii cu prefixoidul *meta-* prin termeni ce desemnează artele:

„[...] atunci când Poezia își propune ca material de expresie însăși poezia, nu mai avem de-a face cu poezie, ci cu meta-poezie. Poezia este meta-lingvistică și muzica autentică este meta-sonoră. Dar o meta –poezie și o meta-sculptură ar depăși întru totul criteriul uman.[...]”

[1990, FP / *Sandaua lui Marc-Aureliu*: 273]

Artele(poezie, muzică, sculptură, dans etc.) nu se pot defini prin raportarea la ele însele:

„Privire care să se privească pe sine nu există.”

[1990, FP/ *Marea supraviețuire*: 248]

Arta informează cititorul¹⁹ prin sentimente. Doar proiecția artistică asupra lumii se face schimbând sistemul de referință:

*„Din punctul de vedere-al aerului / soarele-i un aer plin de păsări,
/aripă în aripă zbatând.*

*Oamenii sunt păsări nemaiîntâlnite, /cu aripile crescute înlăuntru,
/care bat, plutind, planând, / într-un aer mai curat – care e gândul!”*

[*Lauda omului în O viziune a sentimentelor*, 1964]

¹⁹ Am folosit numele generic de „cititor” pentru că artele tind spre limbajul universal al cuvântului. Orice operă de artă se poate citi.

Obiectul estetic mereu se raportează la un referent exterior; contemplarea acestuia se face dintr-un unghi diferit de propria-i natură.

„Scopul poeziei nu este cuvântul, scopul poeziei este chiar poezia. În acest sens, poezia nu este arta cuvântului, ci arta poeziei.” [1985, *Antimetafizica*: 270]

Prin urmare:

„Să nu uităm că aerul este acela care susține aripa.”

[1990, FP / *Sandaua lui Marc-Aureliu*: 273]

„Aerul” e metafora conștiinței poetice²⁰, iar „aripa”, metafora stării de grație, de sublim. În fond, este exprimată relația dintre artă-artist. operă-creator: arta supraviețuiește atâta timp cât conștiința artistică (aici, poetică) întreține starea de mirare, grație, sublim în fața obiectului estetic (la noi: poezia). Dar cel mai convingător argument referitor la imposibilitatea existenței unor „meta-arte” îl aduce tot poetul:

„Fenomenul, numit poezie, neputând fi receptat în funcție de un sistem de referință, este un fenomen subiectiv, neputându-se generaliza, un fenomen deși de conștiință, totuși nenoțional; el poate da sentimentul ideilor și al zonelor abstracte (neizbutind să fie el însuși idee sau spațiu concret), poate da sentimentul obiectului și al materiei (nefiind niciodată prin sine nici obiect și nici materie).[...] Poezia în esența ei nu poate fi definită, dar

²⁰ Eseul *Logica ideilor vagi* va fi de referință atât pentru „arhitectura discursivă” a eseului (cap. II, vol. I), cât și pentru semioza textuală (cap. III, vol II)

poate fi delimitată ca dimensiune existențială [din unghiul receptorului] și ca mod de existență din unghiul emițătorului.” [s.n.] [1990, FP/ Pagini de jurnal: 501-502]

Fiind o „fiziologie a poeziei”, text-discursul eseistic stănescian abundă în termeni, concepte, mecanisme și tehnici poetice. Sensul textual al fiecărui eseu este de natură metaforică. Semioza textuală (vizând aspectele lingvistic și conceptual) confirmă natura metapoetică a discursului eseistic stănescian.

Remarca poetului referitoare la manifestarea interesului pentru o (pre)etică evidențiază prezența unei conștiințe etice, pentru care „spiritul e ordine”:

„[Prin] finalitatea etică a actului de creație[...], poetul face un stâlp din contactul cu cititorii” [1985, Antimetafizica: 283]

Prin specificul estetic al eseului, care face abstracție de domeniul de referință, eseu este mostra culturală intrinsecă a eticului, „punctul” în / din ordinea etică universală prezentă în istoria umanității reprezentată spațial prin *piramidă* (antroposul se conservă în mineral):

„Punctul care este tot ceea ce este pretutindeni de nimic – pe ce s-ar putea sprijini decât pe concret, iar din concret cel mai temeinic în mister fiind piatra! Piramida ni se revelă ca un soclu solemn pentru statuia punctului. [...] O imensă temeinicie de piatră se trebuia întruchipată în piramidă pentru a susține punctul culminant din vârful său. [...] Piramida în totalitatea sa, dar mai ales prin vârful său, semnifică însuși cuvântul,

adică fortuirea abstractului în concret, unica și singura cantitate identică, în conștientul nostru, calității.”

[1990, FP / Soclu pentru punct: 87-88]

Din interpretarea fragmentelor eseistice, se poate vizualiza imaginarul evidenței mineralului ca treaptă de cunoaștere, mai bine-zis depozit al existenței.

Punct → piatră → piramidă → cuvânt → *Ianus Bifrons*²¹ →

1: sistem de referință	vs.	2: multiplicarea unului
concret	vs.	abstract
calitate	vs.	cantitate

Prin extrapolare, arhitectura piramidală²² nu semnifică doar depozit cultural, ci și ordinea, concretul eticii universale, al cărei vârf îl reținem ca *estetic*, atribut intrinsec eseului:

„Zona estetică este partea de vârf a zonei etice.”

[1985, *Antimetafizica*: 299]

Notă. Majoritatea dialogurilor platoniciene au mențiunea „discurs etic”; de exemplu: *Eutifron* (sau *Despre evlavie*: discurs etic); *Criton* (sau *Datoria*

²¹ Metafora *Ianus Bifrons* va fi obiect al interpretărilor la *metaviziune* (ultimul capitol)! Punct, linie, cub, corp geometric: simboluri în alegoria pictorului Sorin Dumitrescu la imaginile ce însoțesc poeme din volumul *Noduri și semne*!

²² Se știe că piramida de la Louvre semnifică oprirea timpului, înscrierea în eternitate. Dimpreună cu arta adăpostită în muzeu, armonizează și omul - admiratorul de frumos, căci trăirea, emoția artistică este starea trecerii prin lumi simultane! E imaginea unui Sisif între oglinzi paralele din poemul *Coerențe fundamentale* ... Dar oare prin ideea de comuniune ce ignoră timpul, nu poate fi considerat ca semn al unei etici universale?

cetățeanului: discurs etic); Banchetul (sau Despre amor: discurs etic); Phaidon (sau Despre suflet: discurs etic); Gorgias (sau Despre retorică: discurs etic); Phaidros (sau Despre frumos: dialog etic) etc. Și discursul metapoetic stănescian pledează pentru natura etică:

„[...] Artă este o culme a moralei. Sau, și mai bine spus, frumosul este surâsul purității.” [1985, Antimetafizica: 310]

Noțiunile „etic / etică” sunt prezente și în discursul eseistic stănescian:

„Estetica ne apare partea cea mai împlinită a eticii.”

[1985, Antimetafizica: 144]

Notă. *Nașterea și devenirea artei poetice* [1985, Antimetafizica: 261-307], *Cuvinte și necuvinte* [1990, FP: 15-40], *Nevoia de artă* [1990, FP: 40-64], *Scrisori de dragoste* [1990, FP: 305-350] validează prezența discursului metapoetic.

Opțiunea eseistului pentru izolarea poeziei din grupul artelor cu limbaj universal:

„Dacă aș avea o putere, aș scoate poezia dintre arte!”

[Dumitrescu, *Nichita Stănescu – atât cât mai știm noi*, 1989: 68].

Este susținută de gestul prin care poezia ar accede la un alt fel de conștiință, spre un alt fel de existență. Noțiunile *hemografie (langue)* – „scrierea cu tine însuți”- și *hemolexie (parole)* - „pata de sânge / care vorbește”- devin tehnici poetice.

3.1.3. Inventarea „hemografiei” sau prolog la „metaconștiință”

Nichita Stănescu a beneficiat de o luciditate arhitecturală a operei: *fantasia* (imaginația) a fost temperată de gândire (gr. *dianoia*), critica subliniind obsesia sciziunii eului poetic ca efect al imaginației „diaretice” [cf Cesereanu, *Tribuna*, 1980: 290]. Fără a exagera, aspectul sistematic domină eseul stănescian deopotrivă. Odată ce recunoaștem existența unei tematici estetice, apreciem deschis existența unui cod etic al discursului, nu întâmplător poetic, care își arogă dreptul la un stil individual, bine particularizat prin exercițiul „hemografic” specific pentru *langue*), corespunzând în vorbire (*parole*) „hemolexie”: „*pata de sânge / care vorbește*”.

Hemografia va impune paradigma stilistică a eseului poetic, devenind tehnică poetică. De altfel, doar „*scrierea cu tine însuși*” poate certifica autenticul trăirii emoției estetice, care, deopotrivă, îi încearcă pe cititor ca și pe autor (eseist, poet).

Înțelegerea semnificațiilor biografiei interioare este semnarea pactului cu autorul: acel acord al autorului, biletul de liberă trecere prin lumile imaginarului artistic, inventariate de critici ca fiind două, alteleori trei: *lumea sensibilă sau fizică, lumea inteligibilă sau metafizică, respectiv antimetafizică*, imaginar pe care noi îl asociem *lumii imaginale: mundus imaginalis*, cel existent la nivelul discursului eseistic!

Imaginatio vera e totuna cu „*gândirea în imagini*”: capacitatea de a vizualiza realități transvizuale, de a încorpora spiritul. Filosofii antici, prin *mundus imaginalis*²³, se refereau la o lume intermediară²⁴ între lumea

²³ *Mundus imaginalis* reprezintă topografia lumilor îngerești [apud Andrei Pleșu, 2003]. Facultatea perceperii îngerilor se exprimă prin *imaginatio vera*. Dinspre analitica imaginației de la Platon la Sartre, au rămas caracterizări, definiții sau pure observații (Descartes: simplă fantezie opusă rațiunii și bunului-simț; Diderot: capacitate combinatorie, fără putere creatoare;

corpurilor(a existențelor materiale) și lumea intelectului pur, a existențelor spirituale.

Făcând cale întoarsă spre obiectul supus cercetării de față, și anume ființa și statutul eseului, împrumutăm acest concept de *mundus imaginalis*²⁵ ca posibilă reprezentare a lumii în care conștiința poetică, imaterial percepută, își înscrie propriul traseu spre unitate nu numai cu eul poetic, ci și cu conștiința cititorului, căci „respirările” stănesciene conțin și reflecții despre o poetică a relecturii!

Imaginatio vera este capacitatea de a transfera invizibilul în vizibil, de a (re)prezenta spiritul în imagini revelatoare. Nu este o simplă surescitare a fanteziei individuale. Așa cum simțurile fizice au ca obiect lumea sensibilă, iar intelectul, lumea ideilor, *imaginatio vera* își află obiectul în *mundus imaginalis*. *Mundus imaginalis*, ca loc de apariție a formelor imaginale, are o certă consistență ontologică și se oferă, ca atare, unei modalități de cunoaștere specifice: cunoașterea imaginativă, cu instrumentul ei caracteristic: percepția imaginală. Este ceea ce ne „propune” Nichita Stănescu prin discursul eseistic al „respirărilor”: tema ontologică, traseu existențial conform ordinii prestabilite în cosmos, unde,

Baudelaire: veritabilă „*regină a facultăților*”; „*image*” a realului, zona lui de virtualitate; Voltaire: *imagination passive*, pură închipuire vs. *active*, creatoare; Coleridge: înșelătoarea *fancy* și legitima *imagination*; Grigorie Palama: estetica imaginii [apud Pleșu, 2003: 272]-*imaginație* de tip omenesc vs. divin, eliberală de amprenta corporalității și orientată, nu spre eludarea artificială, ci spre instaurarea unor noi „trepte” ale lui; Jung: „*imaginația divină*”; în tratate alchimice, definită „corp subtil al sufletului”; Borges: *imaginația exprimată în formele realului însuși* [superioară *imaginației artistice*] Neoplatonismul: „intermediar magic între gândire și ființă”- *fantezia* [calea smintităilor] vs. *imaginatio vera* [calea regală de acces către o rubrică a realului, nu concretul sau logicul, ci universul metafizic, alcătuit din imagini, forme necorporale]. Giordano Bruno: facultatea de a întui simbolurile [apud Pleșu, 2003: 273]

²⁴ Ar fi lumea sufletului, o lume în care spiritul și corpul se întrepătrund, o lume de imagini, *imaginală*, dar la fel de puțin imaginară ca și lumile care o flanchează. În această lume au loc viziunile, revelațiile, teofaniile de tot soiul și resurecția postumă a sufletelor. Nu există spațiu, iar timpul e reversibil. Absolutul coboară până la limita receptării de către creaturile sale. Spiritul capătă densitate și densitățile devin diafane. E lumea îngerilor!

²⁵ Henry Corbin a pus în circulație conceptul de *imaginal* [diferit de *imaginar*], un decalce latin pentru o expresie arabă, care constituie cheia platonismului persan reprezentat, între secolele al XI-lea și al XVI-lea, de câțiva mari gânditori ca Sohrawardī sau Mollā Sadrā. Expresia arabă este „*ālam al-mizhāl*” sau *ālam al-khayāl*, iar decalcul latin al lui Corbin este *mundus imaginalis*. [apud Pleșu, 2003: 227]

pe *scara lui Iacob*, omul este cât de cât privilegiat. Aflându-se la frontiera dintre universalii: curiozitate vs. instinct, real vs. firesc etc. și datorită facultății imaginative, oricând poate migra în cu totul alte lumi posibile, pe care și le reprezintă ca personale. Omul, spre deosebire de alții, de exemplu, spre deosebire de marțieni, are un program constant: identificarea temei ontologice proprii, generic al tematicii eseului în genere.

Și iată dislocarea sensului poetic dat de „scrierea cu sine”:

„[...] când dragostea depășește grafia și fiziologia trupului, grafia trupului și grafia fiziologiei trupului, e semn brusc al moralei în acțiune și invizibile. Dispare complexul mediocrității fizice și apare câmpul verde cu un cal alb [...]

[1985, *Antimetafizica*: 148]

„Câmpul verde cu un cal alb” e parte din traseul memoriei conștiinței poetice, subiect abordat în ultimul capitol al cercetării noastre.

Mihai Eminescu și Nichita Stănescu au impus prin operele lor modelul total: poetic – existențial și existențial – poetic, în stare pură, eul liric ce angajează o conștiință poetică absolută. Prin „arhetipul poetului în absolut” [Mincu, 1993: 35], Nichita Stănescu realizează faptul original al poeziei pe reversul neomodern al fenomenului: sensul „antimetafizicii” arhetipale a poeziei sale rezultă din contopirea, fuziunea sursei poetice originare – **eul biografic** -, sursă reală, istorie, cu sursa ei general-ontologică, paradigma stilistică a mitului transumanării ...

„Aripa este interpretul sufletului: ce una gândește, celălalt exprimă” [Miguel de Cervantes, *Don Quijote*]

3.2. Semiozic vs semiotic. Semioza textuală

Se cuvine să explicăm diferența dintre *semiozic* vs *semiotic*.

Semioza este ceea ce am propus prin analiza textuală a discursului în cercetarea noastră:

„[...] o acțiune sau o influență care este sau implică o cooperare a trei subiecte: semnul, obiectul său și interpretantul său.” [Peirce, apud Eco, 1996: 248]

Iar *semiotica* se referă la discursul teoretic asupra fenomenelor semiozice, deci se definește ca:

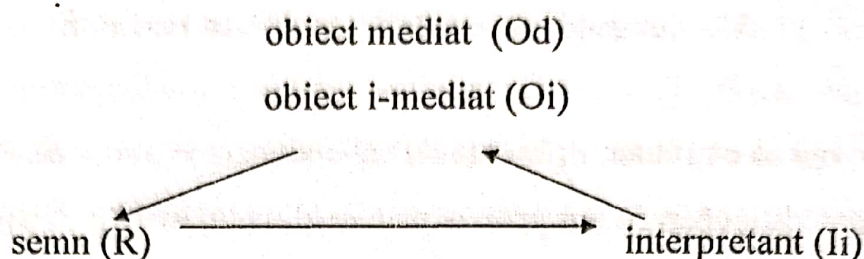
„[...] *disciplina naturii esențiale și a diversității fundamentale a oricărei semioze posibile*” [Eco, 1996: 248]

Devorând universul, poetul se lasă devorat de discurs, fiindu-și sie hrană. Cuvântul e totuna cu stările eului liric.

Semioza textuală (semiosis) se referă la procesul de producere și funcționare semnică, un proces triadic:

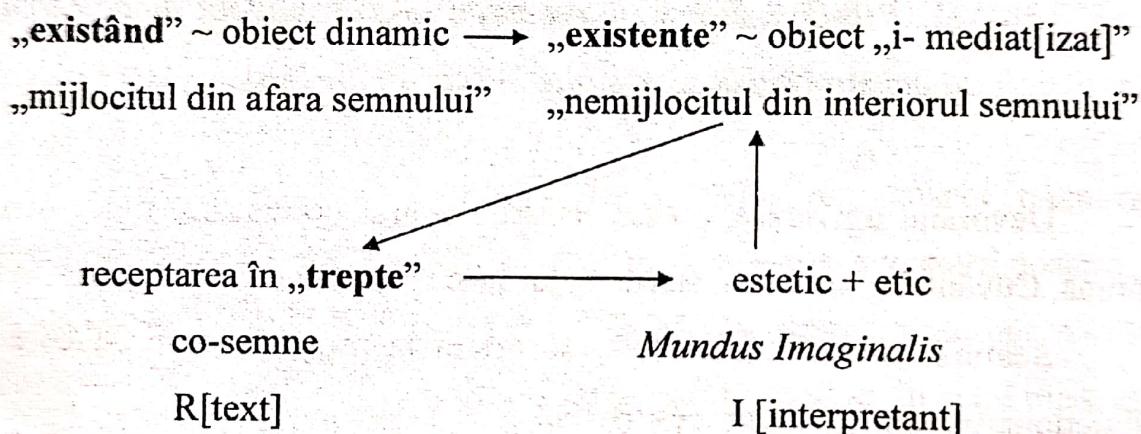
„Un semn sau reprezentamen este un prim care întreține cu un secund, numit obiectul său, o relație triadică atât de autentică, încât ea poate determina un terț, numit interpretantul său, să întrețină cu obiectul său aceeași relație pe care o întreține semnul însuși cu același obiect” [Peirce, 1990: 2.274]

Semioza textuală devine posibilă prin specificarea celor trei subiecți [schema Deledalle, apud Marcus, 1985: 33-34]:



Ațiunea simultană (și nu independentă), respectiv resortul ce declanșează semioza de tip textual, le redăm prin schemele de mai jos propuse pentru cele două tipuri de discurs: poezie și eseu poetic.

Eseul stănescian ca semn poetic



Trăirea eului artistic poate fi redată prin însumarea dintre emoție, afect(e) și sugestie. Nu este alta decât ecuația tensiunii semantice, sintagma stănesciană a „strigătului homeric”.

Optăm pentru metoda de receptare și interpretare textuală sau semioza de tip textual, luând drept cadru teoretic pentru o analiză semantico-textuală adecvată cel prezentat de Carmen Vlad în capitolele *Tipuri de relații în dinamica sensului textual* și *Logica labirintică a sensului textual*, din cartea „*Textul aisberg. Elemente de teorie și analiză*” [2000: 87-172]

„Arhitectura”(structura) text-discursului ca document al competenței expresive a limbajului (ca tehnică) vizează matricea de comunicare a sensului care reflectă toposuri necesare în interpretarea (semiotică, retorică, poetică, critică etc.) a discursului literar. Simțim nevoia acută a narativului în apropierea trăirilor lirice: toposul surprinde contextul în care ființează factorii ce influențează comportamentul liric.

În cazul nostru, textul stănescian propune „respirările” eseistice drept câmpuri semantice: termeni și concepte estetice, imagini, argumente și contraargumente, pricini și teze, principii, sensuri, izotopii care angajează discursul într-un proces cognitiv dinamic, pe mai multe planuri, simultan:

„A fi scriitor înseamnă să-ți însușești mai multe puncte de vedere deodată, mai multe soiuri de existență simultan” [1990, FP / Strigătul homeric: 53]

Din varietatea tipologică a discursului, poezia este (monada) cea mai respirândă de sens „ființial”(ontologic). Completăm afirmația cu observația lui Nichita Stănescu prin care discursul poetic umple cu sens umanitatea, îi satisface nevoile spirituale:

„[...] poezia este câmpul gravitațional al cunoașterii[...]”

[1990, FP / Nevoia de artă: 62]

Dacă respectăm sugestia poetului, putem așeza omul în vecinătatea unei roți și a unei aripi lăsate nu se știe de cine peste el. Fiind „contemplat din afara lui”, omul poate primi drept însemne simbolice „aripa și roata”[1990, FP/Aripa și roata: 70-71]. Firește ne putem duce cu gândul la roata vieții, dar și roata de foc și apă, care devine roata schingiurii, ca în

povestirea lui Borges [*Scriptura zeilor*²⁶]. În viziunea stănesciană, apare reprezentarea geniului renascentist al lui Leonardo da Vinci: apropiat de Briareu, omul este circumscris într-o roată și are patru mâini, dintre care două-s aripi ... „urma” îngerească. De aici e prezentă „urma” ca har divin de creator: „*Omul e singura ființă care produce artă*”! Dar se întâmplă un fenomen straniu: prin multiplicarea acestei ființe la ... *indigo*, se reinstaurează mituri. Bizarul este astfel dat de o contradicție a locului comun definit de existențele aceleiași clase de obiecte, în cazul nostru al *antropos*-ului. Paradoxul nu mai apelează la deixis ca marcă a solitudinii eului creator, ci numește arheitatea:

„*Fiecare om spune despre sine însuși Eu. Acesta e un miracol care refuză definiția*”

[1990, FP / *Ce este omul pentru marțieni?* : 68]

Omul poate fi conectat la real prin adăugarea de către poet a percepției conștiente de real:

„*Omul e agent de legătură între materie și materie*”

[1990, FP / *Ce este omul pentru marțieni?* : 66]

Sensul „ființial” propune un ontos, prin relația biunivocă cu materia, simultaneitatea dintre antropos și cosmos. Altfel spus:

²⁶ Pe roata schingiurii este chinuit Tzinacán, preotul lui Moctezuma, de către spaniolul Pedro de Alvarado înainte de a înțelege „scriitura tigrului” și a descoperi cele paisprezece cuvinte magice ce l-ar fi putut face atotputernic, dar pe care nu le va articula niciodată, fiindcă, între timp, își uitase identitatea.

„Când materia vrea să se distrugă își inventează omul său.[....] Când omul vrea să se distrugă își inventează materia sa” [1990, FP / *Ce este omul pentru marțieni?* : 67]

În primul caz, poetic, este sugerată „conștiința de sine”, în al doilea, „sinea singură”. Iar manifestarea concretă a stărilor este cuvântul, „umbra de aur în conștiință a materiei”. Triada *logos – antropos – cosmos* este funcțională și la nivelul discursului eseistic. Cuvântul fabulează despre realul atras și apoi este modificat conform grilei sentimentale, iar sentimentul devine *topoi* [cf Aristotel] sau loc geometric:

„Poezia nu se face cu cuvinte, poezia se zice cu sentimente[...]

„Sfânt în om e sentimentul[...]

[1990, FP/ *Ce este omul pentru marțieni?* : 67]

În litera stănesciană, istoria, secvența, evenimentul corespund „mutațiilor”: viziuni de tip estetic sau rupturi ontologice, ce fac obiectul receptării critice [cf Pop, 1980; Petrescu, 1989; Braga, 1993] a universului liric.

Se ajunge astfel la textul literar ca „semn al lumii”[Vlad, 2000: 20] - un existând dinamizat de atomica existentelor²⁷ ca urmare a tensiunii semantice²⁸, sintagmă folosită în eseurile incluse sub genericul „Cuvinte și necuvinte”, concept cumulativ al sensului la care se adaugă celelalte ansambluri ale textului.

²⁷ „Existentele”, la care apelează poetul, sunt echivalentul transobiectelor din estetica lui Hartmann sau al „constructelor” din semiotică (Vezi Anexa 4 !)

²⁸ Tensiunea semantică mai este numită „gest” sau „intenție semantică”. Conceptul este cunoscut în lingvistica textuală sub numele de „dinamica semantică”[cf Mukarovsky].

Poetic, putem exprima „starea” descrisă prin foamea gnoseologică creatoare de ontos sau „existente”, cum le numește Nichita Stănescu, după modelul ontic hegelian. *11 Elegii, Epica Magna, Opere imperfecte, Noduri și semne* sunt mostre ale reformulării lirismului, în sensul definirii poeticului ca gen autonom printr-o „opțiune la real” de natură semiotică, reinvestit ca stare dinamică prin metafore și metonimii verbale. Discursul eseistic stănescian este mărturie a hiperconștientizării semiozei poetice.

Dar se pune întrebarea: **cum** depistăm manifestarea unui fenomen semiotic?

În afara recunoașterii triadei: *stimul - spațiu sau interval - receptor*, ce alte indicii avem? Parafrazându-l pe Umberto Eco [1996: 249], semnalăm prezența unui *fenomen semiotic* atunci când în interiorul unui context cultural dat, un obiect dat poate fi reprezentat printr-un anume termen, care este interpretat de întreaga istorie a acestui termen. Generarea procesului semiotic va constitui obiectul celui de-al treilea capitol.

3.3. „Experimentism”/ „textualism”/ „textualizare”

În dreapta alegere a metodei textuale, se cuvine să facem distincția între „*textualism sau experimentism*”, *direcție critică*, și *textologie sau lingvistica textuală*, *direcție lingvistică* pentru care am optat în semioza discursului metapoetic stănescian.

În critica literară, se vehiculează *experimentismul* (numit și *textualism*, de unde și confuzii în definirea și uzanța în interpretarea textelor, de orice natură) ca direcție literară referitoare la arta poetică fundamentată pe tehnica poetică (exemple: experimentul simbolist / expresionist, poezia verslibristă etc.) Critica literară consemnează metoda

„experimentistă” în cazul poeziei stănesciene, explicând-o printr-o poetică a „semnificantului”:

„Metoda lui Nichita Stănescu [n.n. experimentism] tinde să situeze actul poetic în interstițiile spațiului „metalingvistic”, instaurând viziunea tragică a traversării semnificantului de către o instanță ce se afirmă nu în discursul încheiat, ci în pulsivitatea preverbală dată de sentimente care devin cuvinte.”

[Mincu, 1986: 32]

Se creează astfel termeni derivați de la „text” pentru a numi tehnica scriiturii artistice și atitudinea scriitoricească. O explicație o primim chiar dinspre Nichita Stănescu prin dihotomia „poezie pulsatorie”, concept tehnic, vs. „poezie impersonală”, concept atitudinal, ce trimite la conștiința artistică, concepte dinamice în *poetica rupturii*. Înțelegem procesul dihotomic ca o complinire în care cele două tipuri de poezie se completează:

„Visam să creez poeme în care dispersarea nodurilor de tensiune să nu fie ritmică, ci plasată numai după nevoile revelației, împrumutând câte ceva din construcțiile foarte moderne ale muzicii simfonice contemporane sau, mai rar și cu mult mai târziu, câte ceva din tendința spre ființă, pregătită de tatonări, înfiripată și, după aceea, iar pierdută în tatonări, a muzicilor primitive, revelate mie[s.n.].”

[1985, *Antimetafizica*: 268]

Critica impune „experimentismul” sau „textualismul” fie ca metodă, fie ca „atitudine estetică”, reținând informații despre „aventura dramatică a

semnificantului” [Mincu, 1993: 211-219] prin „textualizarea verbală a realului”[Mincu, 1993: 27]. Prin urmare, se încearcă o speculaizare a derivatelor, fără a se insista pe sensul de bază: în critica literară, *textualismul* este atitudine, „viziune” poetică, iar *textualizarea* are accepțiunea de procedeu:

„*Textualismul*(ca viziune exterioară mai mult) și *procedeele textualizării*(ca mijloace de realizare) dovedesc aceeași *sincronizare cu spiritul veacului*[...]” [Mincu, 1986: 43]

Apreciem încercarea, chiar efortul, „punerii de acord” dintre critică și lingvistica textuală asupra conceptelor operaționale, căci trebuie să recunoaștem rolul fiecărei discipline în semioza discursului.

Problemele apar în receptarea și folosirea acestor termeni cu dublă funcție: lingvistică și critică. Astfel, în ciuda faptului că „textualizarea” și „analiza textuală”(textologie) au în vedere interpretarea fie critică, fie textuală, respectiv organizarea logică a text-discursului în rețele lingvistice și configurări conceptuale (poetice), critica literară nu este consecventă în expresia vehiculată (*textualism, textualizare, textologic* etc.), ducând la confuzii pentru un cititor neavizat.

De exemplu, în poezia română, „textualizarea” ca practică semnificantă în scriitură apare la Ion Barbu: „explorare textualistă și textualizantă a discursului”[cf Mincu, 1986]. Aici ar fi o atitudine recuperatorie a discursului poetic fie prin viziune poetică, teme, motive literare, fie prin structura formală, în sensul că orice schimbare a semnificatului se răsfrânge în semnificant. Nu sunt compatibile atitudinea estetică, în fond, cu expresia limbajului poetic, care trimite la analiza textuală.

În același câmp al practicii semnificante, se subliniază opțiunea poetului, la o estetică de tip experimentist. Dar tot critica subliniază că:

„Experimentalismul[...]este polivalent și constructiv, inventând atâtea „estetici” câte posibilități noi de a defini discursul artistic.” [Mincu, 1986:13]

Prin urmare, orice tip de poezie e un „experiment” poetic, nu doar poezia neomodernă. Rezistența limbajului ca mijloc de comunicare, funcțiile artei, esența actului literar, existența unui cod poetic, sensul poetic, ontologia „obiectului” estetic, și nu în ultimul rând emoția și plăcerea estetică, conștiința poetică ar fi câteva din aspectele unei estetici a poeziei. Demersul estetic „experimentist” propune așadar valori de sine-stătătoare, integrabile într-o axiologie transparentă la receptarea critică. Dar „noile posibilități” se referă, în fapt, la aceeași lingvistică a discursului (textologie). Discursul, în contextul critic la care facem referire, este poetic, nu doar literar, care ar mai fi avut rezerva unui inventar pe gen, specie etc.

În altă conjunctură, sunt confrunțați termenii „textualism” și „textualizare”, primul numind atitudinea estetică, al doilea, producerea discursului, semiosis:

„Textualismul (ca viziune exterioară mai mult) și procedeele textualizării (ca mijloace de realizare) dovedesc aceeași instinctivă sincronizare cu spiritul veacului, ceea ce în esență, constituie mutația cea mai importantă pentru evoluția discursului poetic.” [Mincu, 1986: 43]

Or, textualismul se prezintă ca direcție în critica literă, pe când „*procedeele textualizării*”, aici, sunt doar instrumente, un inventar al mijloacelor de realizare (a cui?), și nu de producere a sensului textual.

În ciuda interferenței semantice a termenilor critici și lingvistici, observația criticii literare este obiectivă, fapt ce ne-a determinat să reflectăm la un excurs asupra sensului ontologic. Practic, terminologia aplicată în studiile critice pe marginea operei poetice a lui Nichita Stănescu punctează observații pertinente referitoare la conștiința poetică, la estetica neomodernă a poeziei stănesciene și sunt argumentate prin mostre de discurs analizate. Se subliniază de asemenea că noutatea discursului poetic stănescian operează la nivelurile semantic și sintactic. Prin urmare, „textualizarea realului” constă în situarea actului poetic în interstițiile spațiului „metalingvistic”, instaurând viziunea tragică a traversării semnificantului de către o instanță vorbitoare, ce se afirmă în pulsionea preverbală dată de sentimente care devin cuvinte. E un text de critică literară care insistă (accidental?) pe semiosis. Procedeele nu sunt ale „textualizării”, ci sunt procedee textuale, de producere a sensului textual.

În critica literară, se observă efortul de a insera termeni, concepte cu care operează lingvistica textului, acțiune absolut necesară în actul de interpretare. Acțiunea de îmbogățire a aparatului critic, mai cu seamă din sfera limbajului, este salutară: criticul recunoaște conștiința poetică, atitudinea estetică dinspre vocile discursului. În fond, indiferent de metoda de interpretare, sensul textual, fie poem, fie carte de poezii, tinde spre o aceeași identitate spre numirea autenticității.

4. De ce eseul?

Posibil să fim interogați: de ce, în lucrarea noastră, am optat pentru eseul și nu poezia lui Nichita Stănescu? Din sumara retrospectivă interpretativă și de analiză asupra operei lui Nichita Stănescu, reiese că discursul eseistic a atras atenția criticii doar tangențial, fiind văzut ca un „adtext” (mai mult sau mai puțin) poetic sau, alteori, este omis din „calculul” poetic al cititorului de poezie. Or, ne-am propus să repunem în drepturi valoarea unui gen controversat și totodată importanța eseurilor poetice în receptarea unitară a operei artistice, în numele refacerii întregului.

Subliniem, pentru început, că eseul înregistrează cu fidelitate seismele estetice, definindu-se ca formă pură și esențială a discursului.

Temeinicia genului eseistic rezidă în informații referitoare la „paternitate și diacronie” [Tiutiuca, 1979: 24-35], o istorie a „stării de eseu” de la 1580, prima ediție a *Eseurilor* lui Montaigne până în sec. al XX-lea, la Emerson, Unamuno, P. Valéry. Dar sursele eseului se află în Antichitate: *Dialogurile* lui Platon, Plutarh cu *Viețile paralele*, Seneca în *Scrisorile lui Luciliu*, *Confesiunile* lui Augustin, texte didactice din literatura timpului.

Din etimoanele termenului „eseu” consemnăm trei aspecte: (1) sensuri vehiculate în sec. al XV-lea, de către contemporanii lui Montaigne, la apariția volumului *Essais*: *gustus* (rădăcina *gust* = a încerca; *coup d'essai* sau *apprentissage* sau *expérience*; (2) sensurile montaigniene respirând din opera sa [Eseuri, 1984]²⁹: (a) *examen*, *probă*, *punere la încercare* [I, XXV]; *experiență* [II, XXXVII]; *degustare*, *eșantion*,

²⁹ Michel de Montaigne, *Eseuri*, Trad. de Mariella Seulescu; prefață și note de Ludwig Grunbeerg, Ed. Minerva, București, 1984. v. cap. I, L: *Despre Democrit și Heraclit*.

specimen [III, XIII]; *prima încercare, tentativă, exercițiu, ucenicie* [III, IX]; sensul cinetic: *efort* [I, L]; *ciudățenie, noutate* [II, VIII]. Și, în fine, (3) calea excursului etimologic: fr *essais* din lat *exagium*, care, ca sens propriu, însemna *cântărire*, iar sens figurat: *examen precis, exact*.

Funcțional, eseul³⁰ se anunță înțelesul *experiență* (*eseuri sau experiențe ale vieții*), contextual prezentând fie „bineînțelesul” *încercării*, fie pe cel al *învățăturii ca achiziție cognitivă, o nouă gnoză sau percepție asupra realului*. Ca funcție estetică, eseul cunoaște o varietate structurală: de la eseul convențional sau *moral* al Bacon la eseul periodic (jurnalistic), eseul luminist [Voltaire], cel estetic³¹ [Locke], eseul american (de moravuri, respectiv filosofic speculativ), eseul german de tip „monolog” [Goethe] sau „Bildungs” - eseul [excursul științific *Laokoon* al lui Lessing, unde apare și o clasificare a artelor în arte spațiale și arte temporale], eseul italian convențional, eseul spaniol al pasiunii cu tendințe neo-umaniste sau metafizice [Unamuno, Eugenio d'Ors, Ortega Y Gasset, 1982], revenind la eseul estetic [Valéry, 1929].

Dominant este *eseul „convențional”,* adică *moral* sau *etic*. În ce constă convenția? Și în fond care este esența eseului? „Diferența specifică” în interiorul genului eseistic se dovedește metoda transgresării realului. Deoarece este configurația matricei discursului eseistic de orice tip, impunându-se ca principiu ordonator al ideilor, eticul susține unitatea genului și definirea ca gen de sine-stătător. Etica dă legea internă a

³⁰ În publicistica interbelică românească ce consemnează pentru prima oară termenul de eseu, se oscila între neologismul francez, scris *essai* (Perpessicus), *esseu* (Călinescu), *esseu* sau *eseu* (Eliade, Ionescu, Camil Petrescu), respectiv neologismul englez, *essay* (Zarifopol). Cei mai mulți scriitori, critici și esești români optează pentru forma adaptată normelor limbii române, adică *eseu*, de pildă: Vianu, Lovinescu, Streinu, în neomodernism: Nichita Stănescu, Marin Sorescu.

³¹ În opinia noastră e un pleonasm folosirea conjunctă a termenilor *eseu* și *estetic*: orice eseu surprinde estetica unui obiect literar, științific etc.

discursului eseistic, lizibil ca structură tripartită de enunțare, modalizare, argumentare:

„Ideea de frumos este o idee profund morală și tot în acest sens putem considera zona estetică o culminație a zonei etice”[s.n.] [1990: FP / *Nevoia de artă*: 61]

... o ordine în haosul ideilor, un adjuvant al rațiunii, adăugăm noi. Prin acțiunea eticii, eseul este scos de sub acuza scriiturii lipsite de sens.

Din contră: sub incidența lecturii, aparentul vid al texturii înregistrează o infinitate de sensuri averse de ființare.

„Eseul este o artă acategorială.” [Borbely, 1995: 6]

Preferința genului eseistic pentru liric se explică prin libertatea ideilor care refuză limitarea, constrângerea în corsetul definiției. Sunt idei vagi ale logicii, deoarece se liricizează, preiau controlul subiectului-creator, generoase în construcția labirintului dedalic. Mai mult: își exercită puterea de seducție și asupra cititorului. În eseul stănescian *Scrisori de dragoste sau inserare de seară*, Ioachim, cel care poartă asupra-i toiagul și cartea ca însemne divine, se adresează interlocutorului astfel: „Toma, eu ard ca să-ți dau foc!” Nu-i altă mai plăcută și incitantă chemare într-o *catharsis* ca aceasta: purificarea prin artă a celor doi actanți (creator și cititor) angajați în ființa operei - creație și receptare.

Eseul este text-discursul care nu își trădează emitentul (subiectul). Discursul eseistic devine existență, trăire: este modul de acțiune a actantului. În fine, admitem că eseul este documentul de existență semnat cu tine însuși. Ca vorbire e o *hemolexie*, ca scriitură, e *hemografie* [cf Stănescu]. Eseul e un palimpsest estetic.

Este vizibil că:

„[...] eseul se dovedește a fi arta specifică [...] solitarilor. Pornește de la ecuația renascentistă a lui „uomo singolare”, transsubstanțind-o mai departe peste secole.”

[Borbely, 1995: 6]

Cel dintâi tip eseistic îl reprezintă Don Juan, personajul ce și-a construit eseistic existența. Dar să nu-l uităm pe Ulysse! Eseul înseamnă situarea între Ulysse și Don Quijote, o aventură a limbajului. Prin urmare, genul eseistic ilustrează cursul devenirii umane, a devenirii unei culturi [cf Vlad, 1970]. Conștientizăm astfel eseul drept scriitură autentică, discurs cameleonice în competiție cu existența subiectului - autor.

Prin atributul autenticității, eseul se înscrie în teoria genurilor literare ca document, odată ce aparține unui spirit lucid care deconspiră conștiința epocii în care se săvârșește scriitura, indirect, ca parte a culturii [cf interpretarea „morfologică a culturilor” prin discursul metafilosofic al lui C. Noica [*Modelul cultural european*, Humanitas, 1993.]

Pasiunea pentru real, pledoaria pentru adevărul vieții ca substrat al discursului eseistic reprezintă replica intuitivă a artei dată oglindirii, mecanism naturalist și impresionist. Prejudecata e absolvită prin autenticitate, speculația metafizică sucombă în fața realității fizice (atitudine estetică prezentă și în discursul stănescian, poetic și eseistic, deopotrivă).

Mirarea e starea de grație ce dă măsura deschiderii generoase a compoziției eseistice:

„Mirarea poate fi declarată starea de grație a afirmației,
nunta afirmației[...]

*Actul cunoașterii se schimbă din mirare în posesiune, din
posesiune în nostalgie, din nostalgie în precept.*”

[1985, *Antimetafizica*: 91; 112]



Mirarea e condiționată de imprevizibil ca element al tensiunii estetice. Din observația pertinentă a însoțirii dintre cunoaștere și mirare, s-a formulat chiar o teorie a artei ca mirare [cf Blaga]: trăind ineditul, senzația pură, artistul va replica cu o altă realitate imaginarului metafizic, real fundamentat deopotrivă pe valorile rațiunii, cât și pe cele ale sensibilității: antimetafizica înțeleasă, frecvent, ca redescoperire a mitului, „*Force de frappe*” - titlu din grupajul eseistic al *Răzgândirilor* stănesciene [Secolul XX, 1985; 2003/ V] - dislocarea sensului textual ca nucleu primar sinestezic. În realul antimetafizic redescoperit, mitul definit ca o „cunoaștere tragică” [cf Nietzsche] constituie temelia unui proiect existențial având drept consecință realizarea unei alterități diferite de cea cunoscută până mai ieri.

Conducând la esență și mister, mitul mediază calea de conștientizare a limitelor umane: Faust, Prometeu, Orfeu, Sisif nu sunt altceva decât avataruri ale omenirii. Aici își află rostul **proiectul faustic** la care apelează poetul neomodern, în cazul nostru, Nichita Stănescu. Prin urmare, adevărurile biografice consemnate anost, cu sânguința scribului într-un dosar de existențe, asemenea cronicarului de la curtea medievală, cunosc un parcurs nou: de la metafizic și mimetic spre psihologic. Discurs subiectiv, eseul, mai mult decât orice alt fragment, (ne) relevă pașii subiectului-autor, emană intenția și truda travaliului consumat în procesul de creație. Îi simți transpirația pe a ta frunte. Ai privilegiul umbrei... sau

chiar al îngerului de veghe. Tulburat, ca cititor treci prin starea creatorului: o clipă, tu ești el. Trăirea estetică este mai rapidă și (mai) cu impact asupra cititorului, căci la nivelul discursului, eul empiric³² propriu oricărei literaturi subiective (jurnal, memorii) este interogată de eul eseistic³³, mult înrudit, fără a se confunda, cu eul poetic. De aici, sesizăm opțiunea pentru eseu a poezilor asemenea unei pauze ... activ creatoare.

Eseistul este un temperamental, trăsătură de caracter cerută și cititorului său. Ajuns la conștiința de sine, eul eseistic devine una cu universul, îl ocupă ființându-l, participă la existență. Împreună cu fidelul său cititor, pe care nu-l uită. E acea însoțire dintre Ghilgameș și Enghidu.

Paginile eseistice se trădează autobiografic. Dar nu e o (auto)biografie trăită sentimental, ci intelectual, adevărata biografie a creatorului. Spre diferență de eul liric (discontinuu, episodic), eseisticul tinde spre spiritul epicii: **eul enciclopedic**, cunoaștere continuă proprie „marșenilor”, opinia Nichita Stănescu. Iar câștigul este evident: abandonează cadrele intimismului, este deschis valorilor culturale ale tuturor timpurilor, măștile adoptate asigurându-i imunitate spirituală, și nu în ultimul rând beneficiază de intimitate cu eul colectiv, în a cărui voce se erijează fără dificultate. Observația devine pertinentă prin folosirea persoanei I în cazul persoanei eseistice ca (în)semn exclamatoriu al intimității și totodată al privilegiului epic, de unde statutul eseistului de narator-personaj.

Tehnica scrierii discursului eseistic frecvent folosită este monologul. Fiind de natură intelectuală, eseu nu reclamă inițiere, ci o temeinicie a cunoașterii spre a propune, odată intrat în joc, cât mai multe strategii ca

³² Eul empiric se referă la statutul de eu derivat, cel căzut din marea familie „comună” a umanității.

³³ Eul eseistic, comportamental, se integrează în eul artistic: ipostaza autentică, profilul personalității creatoare.



posibile soluții, fără a le impune drept legi. Starea eseului e dată de libertatea spiritului.

Constantele stilistice ale discursului eseistic se manifestă sub controlul spiritului critic ce pune la îndoială adevărul. Estetica voluptății eseistice este stimulată de balansul dintre certitudine și scepticism, atitudini manifestate de la ironie la hedonismul trăit în plan etic. Retorica discursului eseistic inventariază șarja, paradoxul, jocul ca ambiguitate, ironia, contradicția manifestată la nivelul antinomiei (jocul antinomiilor sau antagonic), figuri de construcție și gândire cu consecințe dinamice asupra eseului.

Limbajul artistic, treptat, va renunța la metaforă. Opțiunea artistului va fi cu insistență pentru metonimie, pentru „cunoașterea gordianică” a paradoxului.

„Dacă aș avea de ales între un adevăr și un paradox, aș alege paradoxul. Adevărurile se schimbă, dar paradoxul e de o astfel de natură încât rămâne întotdeauna plin, real și justificat.” [s.n.] [Eliade, 1991: 68]

Ca mod de prezentare, eseul se revoltă împotriva retoricii, dar mai cu seamă împotriva sistemicului. Departe de a fi hazard, eseul unifică tolerant realul provocator al obiectelor înscrise în aventura limbajului. Menționăm că finalitatea discursului eseistic se ipostaziază într-o „înnodare a luminii”, cum ar spune poetul, nodul categorial al binelui.

Cum am subliniat deja, conștiința de sine primează asupra subiectului eseistic, oricare ar fi acesta. Se mai știe că arta nu comportă doar cunoaștere, ci și un plus de conștiință – cunoaștere de sine, de unde

însoțirea esteticului cu eticul. Ba chiar subordonarea esteticii eticului. Poetul concluzionează: „*Estetica e etică.*”

Unii critici au pledat (poate că încă mai există adepți printre contemporani) pentru genul compozit ca gen didactic, literatură din care fac parte: proverbul, zicătoarea, maxima, anecdota, palindromul, fabula, satira, epigrama, poemul didactic. Remarca ni se pare de suprafață. Confuzia este făcută în baza valorii morale conținute absolut de toate aceste texte, cu siguranță și de eseu. Dar lucrurile nu sunt atât de simple pe cât par. Adevărat că eseul este un compozit, de fapt, așa cum spuneam, **nu** un gen heteroclit. Și se poate argumenta prin statutul eseului de matrice sau martor al trăirilor autentice ce redau (cu sinceritate) zbuciumul creatorului pe parcursul creației. Subliniem: eseul nu-i gen didactic.

În retorica eseului se fac remarcate influențe din critică și din jurnalism. De la cronică, foileton, reportaj, anchetă, interviu, montaj, specii ale publicisticului, eseul împrumută formula scrierii jurnalului literar, dar fără a deveni „literatură de popularizare”, mass-media. Dinspre critică păstrează spiritul, mai puțin judecata critică ce o va substitui cu o filosofie a gustului: adică cu plăcerea estetică. Așadar eseul își va încetățeni discursul estetic. Sau mai bine spus: estetica „vorbește” despre frumos doar în discursul eseistic. E drept că, prin statutul ei de știință a artelor, estetica face apel la judecata critică, dar de fiecare dată, apelând la tensiunea estetică, va reclama eseul, gen literar adecvat discursului de lansare a judecăților de valoare asupra obiectului tuturor artelor, frumosul ... universal.

Eseul e asemenea seismografului ce înregistrează cea mai intensă mobilitate creatoare. Cum să explici fenomenul dinamicii ideilor dacă nu prin spiritul de aventură al eseistului? Familiarizarea acestuia cu experimentul sau încercarea, metodă compromisă de naturalism, va da

coerență și individualitate discursului. De unde și opțiunea unor artiști pentru literatură sau artă ca experiment.

Chiar de va fi controversat statutul de gen literar distinct, la nivelul artelor, eseul va supraviețui atât cât omul va exista, manifestându-și trebuințele existențiale.

Odată ce eseul a intrigat un număr relativ mare de erudiți ai vremii, filosofi, scriitori, esteticieni, înseamnă că are o natură aparte, are un ontos propriu. Suntem de acord cu clasificarea operată de W.V. Ruttkovski [apud Tiutiuca, 1979: 163]. Referindu-se la conceptul de „literatură”, se acoperă trei sfere conceptuale, și anume: „baza literaturii”, sferă exterioară, din care fac parte publicistica, eseistica și scrierile retorice; sfera intermediară, materializată prin beletristică și sfera interioară: poezia. Prin opțiunea pentru real, „baza literaturii” identificată mai târziu prin sintagma, des vehiculată în teoria literară, de „literatură de frontieră” se află într-o relație dialectică cu beletristica, și în special cu poezia.

Mai mult: restrângem aria „câmpului semantic” al „genului de frontieră”: fără a forța în realele similitudini, apropiem eseul de poezie. Spre deosebire de epic sau dramatic, când prim-planul este solicitat de ficțiune, „mareea ideilor” reface ritmurile cosmice conform gândirii poetice, inedite pentru rațiune: ne referim la *dianoia*, termen preluat de la Platon de către N. Frye pentru „temă”:

„[Când cititorul se va întreba:] <<Care este semnificația acestei povestiri?>> Întrebarea se referă de această dată la *dianoia*, demonstrând că elementul revelației este prezent nu numai în cazul intrigii, ci și în tematică.” [1972: 444]

O dată cu deplasarea accentului de pe ficțiune pe temă, *mitos*-ul primește sens narativ. Indiferent de tipologiile făcute, de criterii, de tematica abordată, cert este că eseul se prezintă ca discurs estetic, iar esteticul, prin valorile pentru care pledează, își menține matricea etică, natura originală.

De exemplu, să dezbatem una dintre clasificările eseului: B.Berger [apud Tiutiucă, 1979: 172- 173], teoretician german modern, decide asupra formei drept criteriu, propunând clasificarea în: (a) eseul preponderent *descriptiv și instructiv*, ce folosește inventarul retoric propriu epicului și discursului didactic; (b) eseul preponderent *critic*, având ca sursă știința și fiind motivat intelectual, cultural; (c) eseul preponderent *meditativ-considerativ*, de sorginte filosofică, apelând atitudinal la distanțare, austeritate; în fine, (d) eseul preponderent *ironic*, din același câmp semantic cu pamfletul. La o privire atentă, oricine realizează că aici nu criteriul formal este participantul real la diferențierea, discutabilă, ci atitudinea eseistului.

Eseul este unul și singur, dar atitudinal se poate manifesta într-o varietate. Atitudinea de fapt se referă atât la autorul lucrării de proveniență a subiectului ce devine tema eseului, cât și la eseist, de al cărui discurs depinde valoarea eseului: valoarea estetică. Prin urmare, pentru ființarea eseului e necesar să existe compatibilitate de cunoaștere și de metodă: subiectului ce incită gândirea eseistului, antigenului, trebuie să i se dea o replică pe măsură: anticorpul. Am atins astfel delicatul termen de „antigen” dat eseului, pe care, se subînțelege, îl respingem, deoarece adevărul este exact pe dos, dacă urmăm calea științei: adică „antigen” se identifică cu fenomenul sau subiectul ce incită interesul în demersul estetic, iar „anticorp” ar fi echivalentul eseului. Oare e o stringență a numi „n” termeni pentru evidența genului eseistic?

Suntem pentru natura estetică a eseului, indiferent de tema abordată. Omul estetic nu trăiește într-un imaginar ce poate fi (de)construit, nici accesibil oricărui ins ... terestru; în traseul existențial, face popas într-un *mundus imaginalis*, prinde aripi în teritoriul dintre lumi - *inter mundii*.

Eseul este generos cu toate problemele omenirii, schimbându-și permanent „sistemul de referință” sau criteriul, cum argumentează poetul schimbarea temei și, bineînțeles, a structurii:

„Cititorule, închei aici, alunecându-mi gândul într-un cu totul și cu totul alt sistem de referință...”

[1985, în *Secolul XX, Răzgândiri*: 189]

... Și cititorul, Toma sau oricare ar fi discipolul, trăiește tensional existența maestrului: „tu – tu ești el”, cum ar spune Eminescu [*Înger de pază*]

Punctul nostru de vedere despre eseu se depărtează oarecum de opiniile de până acum, și anume: considerăm eseul un gen distinct, întotdeauna cu mesaj estetic (de unde exprimarea pleonastică: eseu estetic!), având o arhitectură discursivă, gen încadrat în „literatura de frontieră”. De importanță majoră pentru cultură, *eseul este palimpsest al valorilor umane*. „Materia eseului” este mărturia idealului clasic spre care omul accede: document al naturii speciale a omului în cosmos.

II. „Logica ideilor vagi”. Arhitectura discursului eseistic

1. Atitudini estetice în neomodernism

Referindu-se la genurile literare, deci și la eseu, teoria literară asociază *estetica fragmentarismului*³⁴ discontinuității cu teoria modernă a „recapitulării artei” conform căreia evoluția artelor se demonstrează prin raportare la psihologia copilului: evoluția estetică a copilului pusă în mișcare de regulile jocului în care se antrenează. Pierderea identitară printr-o serie de intermediare evenimente sau stări, contrarii ivite în gândire, rând pe rând, se erijează în actanți subiectivi participanți (startați) într-un maraton „ontologic”. Eseul nu este decât un *pattern* care respiră pulsul evenimentului. Este rațiunea pentru care considerăm eseul stănescian ca matrice a creației lirice, un palimpsest...

Dintre vârstele omenirii, copilăria e învederată cu atribuții plenare. Copilăria, ca univers al ipostazelor ideale, se întrevide ca soluție a ieșirii din criză. Prin joc, copilul oferă soluții salvatoare insului devorat de istorie, de eveniment, prizonier al tiraniei timpului istoric.

Ludicul, „marele joc” al artei afirmat de Fr Schiller, în romantism, este fundamentat estetic de moderni. La moderni, jocul[cf Huizinga, 1998] poate fi sursă a două tendințe fundamentale: divertismentul protestatar al avangardismului (a se observa „căluțul din lemn” al dadaismului) și „jocul ca hazard”, reprezentare tragic-modernă din literatura existențialistă (se înțelege și eseul!). În a doua ipostază, este evidentă acutizarea conflictului

³⁴ Termenul funcționează în sensul disparării ideilor. Dar, în momentul în care, discursul eseistic face parte din personalitatea creatoare a scriitorului, este improprie folosirea termenului: acum, eseul face corp comun cu universul operei.

între individ și societate interceptat la vârsta copilăriei. Reprimările devin puternice amprente asupra personalității creatoare. De aici, nostalgia originilor, întoarcerea în timpul copilăriei spre a găsi *urma* ontologică primară [*pattern-ul*] ce ne-ar da posibilitatea perspectivei, cum ar spune poetul: „*amintirea din viitor*” sau un prezent continuu.

O altă soluționare a fragmentarismului veacului XX o va găsi eseul în *totalitarism și sinteză*, concepte diferite, chiar dacă uneori e posibilă substituția termenilor. Conform acestor concepte³⁵, eseul era interpretat ca „gen al genurilor”, „creație la puterea a doua” [Tiutiuca, 1979:182]

În pofida faptului că totalitarismul (secolului XX) se opune atomismului (de secol XIX), ambele atitudini au ca sursă înțelegerea arbitrară a libertății și duc spre anarhia intelectuală, la criza adevărilor elementare: a scrie orice, respectându-se argumentarea formală, a susține orice, mecanic, fără confruntarea ideilor, prin renunțarea la opinie.

În istoria artelor, concepția corespunde tehnicii impresioniste: un personaj nu este o structură coerentă redând o tipologie (realistă), ci este o suită compusă din imagini diferite, dar nici o ipostaziere ... inedită, în sensul artei lui Picasso (ale cărui tablouri le aprecia Stănescu): artistul nu e spectatorul realității, ci chirurgul ei. În acest spirit, Nichita Stănescu va pleda pentru un *hiper-realism*, atitudine *cubistă* necesară umplerii fantelor produse în urma unei cunoașteri discontinue, completării curențelor percepției printr-o cuprindere de reflexie.

³⁵ Concept filosofic, sinteza era corelată cu ideea dialectică de evoluție și va constitui principiul în interpretarea ciclurilor din filosofia culturii. Prin „supraom”, Nietzsche se va manifesta pro totalitarism: în regimurile totalitare, expresie a manifestării imperialismului politic interbelic. Semnificația totalității constă în însumarea printr-o uniformizare a componentelor într-o mulțime conformistă, abrutizată, de triumf al clanurilor primitive, recunoscute în organizațiile teroriste profasciste. În sens filosofic, totalitarismul tinde spre înglobare, către umplerea abisurilor ce despart pe om de lumea exterioară.

„Fragmentele sunt însemnele nupțiale ale ideii [...], natura poliedrică a absolutului” [Mallarmé, apud Friedrich, 1969: 122]

De la *dualitatea* ființei teoretizată de filosofi³⁶ se trece la pulverizarea accentuată a modernului³⁷ *Monsieur Teste* familiarizat cu o cantitate de *contrarii* stabilite în penumbra gândurilor sale.

La nivelul discursului eseistic, acceptăm fragmentarismul ca halou: difuzul prin care fragmentul devine pledoarie pentru eveniment, pentru real, consecvent în sine, dar instabil, chiar straniu în ansamblul biografic în care se încadrează. Fragmentarismul rămâne o tehnică atomistă: principiu conform căruia tot ce există este materie, iar materia e compusă din atomi și din vid.

Discursul stănescian (poetic sau eseistic) este dinamizat de neoatomism: trăirile ca însemne reale, dinamice, vii sunt puse în balanță cu reprezentările, respectiv imaginile reflectate în conștiința artistului³⁸.

Subiectul grupajului de eseuri *Cuvinte și necuvinte* [1990, FP: 15-39] înscris sub semnul artei poetice este clădit pe o filosofie (neo)atomistă, pledând pentru o lingvistică textuală. La nivelul limbajului, se poate intercepta „o atomică fantezistă a cuvintelor”:

„[...] cuvintele, în visul meu, erau ca un fel de *umbră de aur* în conștiință, pe care o arunca structura materiei. Întocmai cum este *atomul*, așa mi se *înfățișau* și propozițiile simple. [...]

³⁶ Kierkegaard: subiectivitate – transcendență; Freud: eu – libido; Jung: introvertire – extravertire.

³⁷ „Un om modern trăiește familiar cu o cantitate de contrarii stabilite în penumbra gândirii sale și care vin rând pe rând în scenă. Aceasta nu e totul: aceste contradicții interne sau aceste coexistențe antagonice din mijlocul nostru ne sunt în general insesizabile și ne gândim rareori că ele au existat dintotdeauna” [Valéry, 1924: 1018]

³⁸ În gândirea lui Bergson, ar corespunde filosofiei conștiinței, care adaptează antinomia nietzscheană: dionisiac vital vs. apolinic mortificator [v. *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, 1920: 98]

Nucleul se mărea mult într-un substantiv care devenea subiect: electronii, care dau ocol nucleului, deveneau verbe."

[1990, FP / *Despre cuvinte și limbaj*: 23]

Ca pledoarie pentru statutul de „cuvânt văzut”(material lingvistic al poeziei pulsatorii) și, în consecință, pentru corporalitatea cuvântului evidențiem două sintagme: înțelesul și bineînțelesul din „*Scrisori de dragoste sau inserare de seară*”, ambele raportate la conștiința poetică (prin urmare, sunt fenomene interioare). Ele devin axa interpretării textuale a limbajului artistic în care „structura materiei” semnifică nota obiectivă a cuvântului, posibilitatea întrupării fonetice și semantice a cuvântului în vers, iar „umbra de aur în conștiință”, reprezentarea cuvântului care semnifică existență, devenire manifestată prin conținuturile conștiinței artistice, este echivalentul subiectiv al individualității care va genera ipostaze, metamorfoze ale eului și operei:

„Cuvintele reproduceau în conștiință structura materiei.”

[1990, FP / *Despre cuvinte și limbaj*: 23]

Obiectivitatea cuvântului constă în forma lui selectată din axa paradigmatică, pe când natura subiectivă e dată de context, de sintagmatic, axa la nivelul căreia se individualizează în realitate:

„Cuvântul văzut (nu în sine, ci în momentul stabilirii lui ca vehicul poetic și al mutațiilor lui morfologice), prin caracterul său obiectiv și individualitatea sa subiectivă produce realitate.” [1990, FP/ *Fiziologia poeziei sau despre durere*: 33]

Avem de-a face cu viziunea și expresia viziunii poetice drept componente ale structurii „cuvântului văzut” în încercarea de a interpreta existența poeziei ca un fenomen de materialitate lingvistică [cf Stănescu]:

„Cuvântul fiind umbra structurii materiei, căutăm întotdeauna sursa ce a iluminat materia ca să lase o umbră atât de majestuoasă, atât de semantică.”

[1985, *Ordinea cuvintelor*, I / *Războiul cuvintelor*: 82]

Ca vehicul poetic, „cuvântul văzut” produce realitate atât asupra emițătorului-creator de imaginar poetic, cât și asupra interlocutorului-cititor, inițiat în dialogul ... artelor, deci în interceptarea „văzutelor”:

*„Cuvântul văzut [...] reproduce atât structura materiei, într-o posibilitate a ei, cât și structura conștiinței, într-o devenire a ei”. [1990, FP / *Fiziologia poeziei sau despre durere*: 32]*

Mai mult: metacuvântul este responsabil de empatia dintre autor și cititor:

*„El repercutează dublu: asupra emițătorului și asupra receptorilor, realizând comunicarea prin particular, prin monadă”. [1990, FP / *Fiziologia poeziei sau despre durere*: 33]*

Se evidențiază atomismul³⁹ logic opus concepției holiste [gr *holos*=întreg], potrivit căreia realitatea ar fi un tot indivizibil despre care nu putem avea o cunoaștere fragmentară. Monada este metafora operei poetice care se

³⁹ Etimon: gr. „*atomos*” = „indivizibil” Adepți: Democrit, apoi Epicur: realitatea are o explicație monistă și materialistă – lumea se formează printr-un joc mecanic și orb al diverselor combinații de atomi, fără vreo referință de natură divină! De aici, modelul epicureic susținut de critici vizavi de universul poetic stănescian.



particularizează atât pentru autor, cât și pentru cititor. Din natura monadică, particularizată a comunicării poetice, de aici:

„[...] decurge și caracterul independent și în sine al operei literare.” [1990, FP / *Fiziologia poeziei sau despre durere*: 33]

Având în vedere notațiile că intuiția este echilibrul dintre curiozitate și instinct [1990, FP / *Curiozitatea și instinctul*: 40] și că omul este „singura ființă care produce artă” [...], putem sublinia că arta este „rodul direct al intuiției existențiale”. Materia artei este **limbajul obiectualizat** (atitudine neomodernă). Trecerea materiei în cuvinte are loc în vorbire, unde se petrece fixarea cuvântului în semn, pledând pentru tipuri de generalizare, cum ar fi simbolul, metonimia, paradoxul (ca metalogisme specifice direcțiilor literare astfel: simbolul pentru modernism, metonimia – neomodernism, iar paradoxul pentru neomodernism și postmodernism). E comunicarea poetică, prin care:

„[...] în structura unei poezii, grupurile de cuvinte transportă un ce aparte, un supra-cuvânt sau mai bine-zis un necuvânt.”

[1990, FP / *Fiziologia poeziei sau despre durere*: 33]

Referindu-ne la sursa comunicării poetice, oare să fie ruptura existențială? Discursul poetic stănescian surprinde prin procesul alienant, la nivelul impactului dramatic al imaginarului cu realul: o alienare ontologică.

Or, Nichita Stănescu, în *Abecedarul marțian* [1990, FP: 64-66], se angajează într-o astfel de dispută pe tema „cunoașterii discontinue și fragmentare” a omului, carență suplinită de psihologia sentimentelor.

În eseu stănescian, este evidentă pledoaria pentru comunicarea poetică ce suplinește, la om, absența organului de cunoaștere continuă. Prin tehnica neoatomistă, eseistul propune ca matrice a *comunicării poetice* reprezentarea prin *cuvântul văzut*, scris:

„[...] fluxul comunicării se îngustează ca o pâlnie spre cuvântul scris.”

[1990, FP / *Fiziologia poeziei sau despre durere*: 33].

E tipul de comunicare estetică:

„[...] înțelegând prin estetic, zona cea mai realizată a eticului”

[1990, FP / *Fiziologia poeziei sau despre durere*: 33]

Notă. În cercetarea noastră, vom reveni la reprezentarea esteticii, „dimensiune a conștiinței umane” [1990, FP / *Pagini de jurnal*, 481] ca fiind „cea mai realizată zonă a eticului”, precum și ilimitarea comunicării poetice, ieșirea din timp al destinului unei opere:

„*E o comunicare fără limită în timp.*”

[*Fiziologia poeziei sau despre durere*: 34]

Cuvântul rostit se apropie de comportamentul discursului, de unde și posibilitatea aflării în fața unui metadiscurs poetic. Indirect, referirile „comportamentale” lingvistice țin de „discursivizare” [cf Greimas, Courtes, 1979: 107], având ca dimensiuni spațialitatea (stare de indefinit, ilimitare), temporalitatea (durata finită a „transportului de sens și semnificanță”) și auctorialitatea (instanța enunțatoare):

„Cuvântul rostit, ca și gestul, are un timp[...], o durată finită, iar transportul de sensuri și de emoții are o perioadă de înjumătățire.[...] Cuvântul scris are o stare de indefinit[...]"

[1990, FP / Fiziologia poeziei sau despre durere: 34]

Gesticulația, mișcarea țin de matricea cuvântului, care are ca finalitate noțiunea, care doar pare „statică”:

„[...] Noțiunea în poezie are funcția fonemului în cuvânt, funcția literei în cuvântul scris. Noțiunea ca și metafora este metalingvistică. Și una și alta sunt acte de conștiință.”

[1990, FP / Fiziologia poeziei sau despre durere: 35]

Prin urmare, și comunicarea poetică este de natură metalingvistică:

*„Cuvântul văzut transportă durere ambalată sonor și semantic. „... sânge scie”,
„... o citi și o să vie...”*

[1990, FP / Fiziologia poeziei sau despre durere: 36]

Prin fragmentarismul de tip neoatomist, în sensul unui atomism logic, eseul lui Nichita Stănescu se impune ca document absolut necesar, alături de opera poetică, în receptarea ontosului. Poezia stănesciană este act de angajare totală în textualizarea „realelor”, prin care înțelegem angajarea eului liric în ontos, în real.

Înăuntrul experienței gnostice, discursul eseistic, ce presupune un număr de texte organizate pe aceeași temă, angajate toate în descifrarea aceluiași mesaj, orientează lectura poetică în receptarea treptelor lirice de itinerariu „labirintic”. Cele „n” acte poetice sunt subsumate „stării de

poezie” . Folosindu-se de mediologie (știința de a media negocierile de sens), în semioza poemelor stănesciene, criticii propun diverse imaginare poetice.

Față de atitudinile estetice deconstructive și negativiste ale avangardismului, în opera poetică și eseistică a lui Nichita Stănescu, fragmentarismul de tip neoatomist, atitudine estetică echivalentă cu experimentismul este nu doar condiție a creativității „agonice”. Apare și se fundamentează ca tehnică și atitudine estetică totodată – obiective ale cercetării noastre.

Prin atitudinea „textualizantă” [cf Mincu, 1993], Nichita Stănescu a pledat pentru autenticitatea scriiturii, dar mai ales pentru „momentul maxim de conștientizare estetică”. Urmându-le „falsului tratat de vânătoare” a lui Odobescu, *Fiziologiilor* lui Negruzzi, *moftului* caragialian ori *tabletei* argheziene, eseurile stănesciene impun o nouă *aesthetike*: *Respirări* simultan conjugate cu *Viziunea viziunii* a lui Sorescu, urmate de *Nostalgia* sau *Rem* ale lui Cărtărescu.

Traiectul receptării critice a eseurilor stănesciene este sugerat chiar de autor:

„Caracterul profund particular al operei literare realizează *contemplarea omului din afara lui, comunicarea sinelui cu sine prin cuvinte. [...] Contemplarea propriei tale inimi este un fapt profund emoționant și tulburător. Contemplarea propriului tău suflet ni se arată însă de o perpetuă, dureroasă tulburare.*” [1990, FP / *Fiziologia poeziei sau despre durere*: 34]

Notă. Citatul trimite textual la prioritatea grupajului eseistic *Contemplarea lumii din afara ei* [1990, FP / 64-103] în lectura operei eseistice stănesciene, avertisment de care vom ține cont în cercetarea noastră.

2. „Respirări” dinspre poarta ontologică.

„Noi suntem clipe care a trecut prin poarta existenței”

Cum ai putea aborda o temă ontologică? Care e calea spre adevăr?

Cu certitudine că nimeni nu începe cu propria gândire: fiecare caută și află în vreme o stare de veghe a spiritului, o **noologie**, de care se lasă devorat. Devorând-o la rândul-i, fiecare își începe parcursul cunoașterii, întâmpinând obstacole, construind posibilități de intrare sau ieșire din labirintul tocmai clădit asemenea unui Dedal. De aici se impune imperios o **etică a spiritului** (o igienă a minții, o disciplinare) cu aplicație în **estetica muncii** dedicate: în cazul de față, selectăm ca travaliu procesul de creație al artistului, finalizat printr-o operă, nu întâmplător, poetică.

Domeniilor cunoașterii le sunt specifice nu numai informația, cucerirea lumii, ci mai cu seamă limitele „metafizice”, neputințele împovărate cu câtimea raportului reprezentare / idealitate aplicat realului, soluție irațională. Insolubilul, și-l adjudecă filosofia și artele, ce propun **fenomenologia** ca metodă de cercetare a spiritului realist! În timpul modern al ontologiei critice și al realismului filosofic, respingându-se „reducția transcendentă” husserliană, cunoașterea se manifestă ca act preexistent sieși și, totodată, independentă de ea. **Funcția de cunoaștere** devine un **triplu act** prin ale cărui componente se acceptă ieșirea din sine a subiectului, ființarea în afara sinelui, întoarcerea în sine a subiectului după ce a luat cunoștință de(spre)real, și indirect, despre devenirea ființei(traseu propus și în *11 Elegii!*)

Cunoașterea vizează un conținut ce urmează a se releva, ceea ce se află dincolo de real: adică transobiectul care nu-i decât un conținut ce

asteaptă dincolo de planitatea relației binare dintre subiect-obiect! Aproximarea de obiectul afectiv este doar iluzoriu soluționată ca act cognitiv. Adevărata relație dintre emitent (subiect) și obiect constă într-un determinism unilateral și ireversibil: obiectiv nu este obiectul, ci imaginea obiectului în conștiință. Obiectele își conservă existența. Numai subiectul le atribuie noutate ontologică prin reprezentarea imaginii fiecăruia dintre obiecte în conștiință. Subiectul construiește varietatea unului, de unde principiul gnoseologic validat în orice domeniu uman, al unității în varietate (ex. din literatură: aceeași temă e prezentă în operele diferiților scriitori fără a se repeta, fără a omite ineditul receptării realului, și iarăși suma acestor scriituri sunt variante stiliste ale aceleiași teme).

În comprehensiunea procesului de cunoaștere, apelăm la lecturile filosofice și estetice, la cele de psihologie a artei [Aristotel, 1988; Platon, 1978; Hegel, 1996; Hartmann, 1974; Schiller, 1981; Delacroix, 1983; Lipps, 1987; Guyau, 1990; Călinescu, 1968; Vianu, 1997; Noica, 1999]⁴⁰, la studiile în care **teoria cunoașterii**⁴¹ este reelaborată ca „ontologie a cunoașterii”.

Stratificarea „sferelor” înscrise modelului cognitiv, și anume: sfera subiectului; „curtea obiectelor”; sfera ontică transobiectivă, nu este de natură ontologică, ci numai gnoseologică, raportată la facultățile comprehensive ale subiectului. Astfel: cunoscutul sau „curtea obiectelor” simbolizează raționalul; transobiectivul inteligibil este iraționalul ca ireductibil sau numai alogic, fără a exclude posibilitatea cunoașterii; transobiectivul incognoscibil simbolizează transinteligibilul, eminemente irațional, excluzând capacitatea comprehensivă (echivalent al

⁴⁰ Filosofia și estetica ne sunt indispensabile nu doar în aprehensiunea demersului cognitiv, ci și în selecția termenilor operanți la nivelul eseului poetic nichitian din capitolele ulterioare, fundamentale în cercetarea noastră.

⁴¹ Anexa 2.

impredicabilității); de aici rezultă specia absolută de irațional ce reprezintă o limită de nedepășit pentru gândire, o frontieră pentru *ratio*!

Păstrând tradițiile aristotelice și parțial hegeliene, complexitatea fenomenului cunoașterii este creată de tensiunea perpetuă existentă între cunoaștere și necunoaștere, situație explicabilă printr-o inteligibilitate parțială a realului ce urmează a fi cunoscut, un „*existând*” opac și opus raționalizării.

Transinteligibilitatea transobiectului apare doar în raport cu cel care cunoaște, care primește această calitate ca pe o sumă de cunoașteri ale strămoșilor. Percepută ca o absență de cunoaștere, gândirea umană se realizează într-un șir de indivizi ce parcurg o istorie, un timp. Soluția cunoașterii vine dinspre progresul (altădat’ regresul) omenirii. Drept consecință a acțiunii din sfera ontică transobiectivă se conturează **teza realistă**⁴² al cărei enunț e construit pe structura teoremei: (1) cunoaștere înseamnă „imaginea” obiectului în subiect, a obiectului ca transcendent, deci dincolo de cunoaștere, și determinant; (2) sfera obiectivității nu-i aceeași cu sfera obiectelor cunoașterii, adică nu există posibilitatea acoperirii planului ontic de către planul gnoseologic; (3) de aici se impune „conștiința problemei”, și anume: cum poate subiectul să observe necunoscutul, sfera ontică transobiectivă și să penetreze infinita mărturie a cunoașterii? În ce constă relația real vs. adevăr? - ar sugera poetul.

Răspunsul este dezvoltat prin **teoria existenței**⁴³, care preia ideea aristotelică a ontologiei ca *philosophia prima* și conservă o atitudine realistă. Așadar lumea reală este transcendentă conștiinței, deoarece, potrivit lui N. Hartmann, realul se reflectă doar în „forma imaginii sau a semnelor în conștiință”. Ca subiect al ontologiei este existența, realul, care, în opinia

⁴² Anexa 3.

⁴³ Anexa 3.

autorului, corespunde unui „**existând**”⁴⁴, și care-i unic, față de „**existent(e)**”, ce pot fi mai numeroase. Ontologia, după Hartmann, începe printr-o situare **dincoace de** conținutul metafizic al problemei. „Existența dată” (Dasein) și „esența” (Sosein) sunt specifice tuturor „structurilor ontologice” sau așa-ziselor „momente ale existenței” (Seinsmomente). Gândim astfel „**existența reală**” și „**existența ideală**”, „felurile existenței” (Seinsweisen), sferile existenței.

În raportul dintre sferile existenței se instituie o lege absolut obligatorie: „existența ideală se află ca structură de bază în orice real”, dar departe de a se manifesta riscul confuziei ca suprapunere de sfere, existența ideală este autonomă în sine, posibil înțeleasă ca autotelică: e „ceea ce este”.

Între real și ideal au loc conexiuni: realul e pătruns de structuri matematice, de esențe, de legi logice, de valori, ceea ce nu afectează autonomia existenței ideale în raport cu împlinirile ei spațio-temporale. Cele două sfere nu sunt dihotomice; ele se manifestă ca două moduri de a fi ale existentului, neafectând unitatea lumii.

Mai reținem că **spiritul**⁴⁵ e stratul cel mai înalt al existenței reale; spiritul e temporal determinat și individual ca și celelalte „existente” în cele trei straturi inferioare ale realului: anorganic, organic și psihic⁴⁶. La nivelul spiritului se manifestă două forme spirituale, ambele raportate la contextul istoric, la timp: **spiritul obiectiv**⁴⁷ și **spiritul personal**. Dacă spiritul personal îl caracterizează pe ins ca persoană responsabilă în viața etică, spiritul obiectiv de natură intersubiectivă constă în patrimoniul

⁴⁴ Și asta pentru a corela termenii estetici ai lui Hartmann cu cei validați de textul eseistic în discuție!

⁴⁵ Spiritul e înțeles în limitele „câmpului experienței noastre”, nu în sens metafizic!

⁴⁶ Existența spirituală depășește viața psihică; insul intră într-un context de relații intersubiective care îi sunt fundamentale în devenirea lui ca persoană.

⁴⁷ Prin spiritul obiectiv se înțelege forma supraindividuală și suprapersonală, iar prin cel personal este realizat în forma individualității.



ideilor, credințelor și instituțiilor, într-un cuvânt, în cultura spiritelor personale ce scriu istoria, o anume epocă. Spiritul obiectivat, la Hegel și Hartmann, transcende timpul și se plasează în sfera ideală. Din spiritul istoric se vor disloca existente noi, distincte de spiritul-sursă, în care acesta din urmă își dă „obiectivitate”, adică „se obiectivează”. Pentru aceiași filosofi, **munca și creația** sunt activități ale spiritului. Transcenderea timpului este o faptă concretă a spiritului, realizată de oameni în condiții istorice date. De aici, Hartmann distinge între planul formelor conștiinței colective (conștiința socială), ale comunităților umane istoricește constituite (conștiința istorică) și planul creațiilor culturale (conștiința artistică, aici: ultimul capitol). În concluzie, **ontologia** s-ar constitui într-un *corpus metaphysicum* al istoriei spirituale: un „corp fără suflet”!

Observăm că filosofia preferă ca obiect de studiu natura și istoria: aici, istoria se referă la timp, iar „timpul” consemnează „evoluție”, mai cu seamă pentru antropos! E o filosofie a valorilor axată pe studiul tipurilor **etic și estetic**. Orice existent din sfera ideală este supus unei analize etice, unor valori morale, în urma cărora primesc verdictul: valoros vs. nevaloros. În consecință, orice obiect din „curtea obiectelor” este supus contemplării estetice! Având independență ontologică și existență ideală, fiind prin urmare relative, valorile sunt captate în sentimentul valorii, căci numai prin medierea omului pot să se realizeze. Omul e singura ființă ce posedă autonomie axiologică, selectând și impunând, în același timp, valorile.

Valorile sunt de natura ideilor platoniciene: sunt esențialități, conferind existenței sens și ființare. Iată și câteva din tezele privitoare la valori: (1) valorile sunt valabile, adică ele sunt argumentarea realității a priori; (2) valorile sunt materii, adică au conținuturi, structuri sau modele

(nu creații formale); (3) aprioritatea cunoașterii ideilor este emoțional-intuitivă (nu intelectual-reflexivă) etc. Persoana morală nu există fără aprioricul pur al valorii, relația fundamentală fiind: nu persoana constituie valorile, ci valorile constituie persoana! Sau: valorile constituie forma de etică concretă care explorează viața interioară, sunt valori ale unui existent în sine. Valoarea nu poate fi o entitate metafizică!

Existentul interesează doar firile contemplative, cum ar fi de pildă artistul! Valoarea existentului (a obiectului de contemplat!) e stabilită în urma percepției artistice și va fi o valoare estetică. Spre deosebire de valoarea etică funcțională în ideal, **constituirea valorii estetice se petrece doar în real.** Valoarea estetică îi este proprie omului ce-o percepe nu în realizare, ci în „prezentarea” ei în altceva, oglindirea în altul, efectul *mirroir* al artei! Astfel se poate susține **autonomia valorii estetice** care nu se fundează pe nici un alt tip de valoare. Este o „de-realizare” sau o „de(s)-trupare” a realului, opiniază poetul. Reținem din *Estetica* lui N. Hartmann mențiunea referitoare la planurile existenței: din fața vs. din spatele produselor spiritului; ar spune poetul: dincoace ... de vs. dincolo de existent! Așadar: **sensul contemplării** se află în îndepărtarea de realitate. Libertatea în artă acționează în sfera posibilului.

O aplicație ingenioasă a gândirii hegeliene ne-o oferă Fr. Schiller în cele douăzeci și șapte de *Scrisori privind educația estetică a omului*, eseuri de o formulă inedită în a avertiza asupra necesității imperative a esteticii într-o societate:

„Misiunea secolului: construirea unei adevărate libertăți umane. Teza: calea spre soluția politică trece prin problema estetică[...] statul estetic” [Schiller, 1981:251-353]

La fel, Constantin Noica va construi discursul ontic: *Douăzeci și șapte trepte ale realului*[1999], o odisee a ființei povestită prin medierea categoriilor platoniciene (5), aristotelice(10) și kantiene (12). Prin categorii, ne sugerează autorul, avem aprehensiunea „celor mai generale idei ale cugetului omenesc”[Noica, 1999: 5]

Înainte de a fi discursive, categoriile sunt reale. Orânduite, una după alta, ca trepte ale unei scări în ascensiune, cele 27 de trepte dau o posibilă diagramă a lumii, ceea ce poți cuprinde cu ochii minții.

„Ele sunt născute din mirarea că toate țin în cultura noastră - și se încheie cu mirarea că, ajunsă de la ființă la necesitate, după 27 trepte, conștiința vede că toate se destramă din nou, cufundându-se într-o admirabilă lume a începuturilor. [...] Ființa lumii e o devenire cu istorie. Această istorie a realului care afirmă, o descrie treaptă cu treaptă, de-a lungul propriei sale istorii, gândirea care neagă.” [Noica, 1999:10;14]

Prin urmare, excursul filosofic asupra sensului ontologic, referitor la aspectele legate de teoria cunoașterii, teza realului și a existenței, aspecte din teoria valorilor, sensul contemplării. Consider remarcile din filosofia modernă repere în lectura eseurilor stănesciene ce propun o reconfigurare a spiritului. Încercăm să demonstrăm că eseurile lui Nichita Stănescu, majoritatea *Respirări*, nu constituie altceva decât **palimpsest la o estetică a poeziei**.

Spiritul, lentilă opacă, își așteaptă provocarea: timpul „dez-opacizării” și maestrul! Spiritul enciclopedic al eseistului este nerăbdător de a „descăleca” noi teritorii ale limbajului!

3. Eseul stănescian.

~ Configurare discursivă ~

Revenind la „modul în care este scris eseul”, în *Logica ideilor vagi* [1990: 94-100], ni se dezvăluie ordinea internă a discursului eseistic cu observații pertinente asupra etapelor redactării acestuia.

Optând adesea pentru unitatea frumosului, eseul pledează pentru reunirea cunoștințelor fragmentare într-un tot inițial. Adăugăm că, spre deosebire de cunoaștere, care recurge la discursivitate, frumosul recurge la **intuiție**, acea intuiție existențială amintită anterior. Vorbirea certifică participarea noastră la lume, implicarea noastră în real.

Cum se construiește demersul eseistic? În ce constă acest „microcosmos” [cf Goldmann] ghiftuit cu fragmente de lucruri, evenimente, istorii, subiecte și obiecte, un puzzle estetic? Poate fi considerat un cosmoid, așa cum îl definea Lucian Blaga, adică:

„ [...] o entitate infinită pe podișul plăsmuirilor revelatorii, [...] ce cumulează în sine pentru sine stigmatetele unei garnituri întregi de categorii abisale?”

Sau este discursul traversat de un „perspectivism concentric” [cf Balzac], deci înlănțuire de concordanțe și cauzalități succesive ori „o viziune sintetică panoptică și atemporală a lumii” [Biberi, 1971: 207]

Cert este imprevizibilul: construct aleatoriu. De aici imposibilitatea autotelică a discursului. Sensul eseului se întregeste doar fiind raportat la celelalte eseuri. Eseul respiră aerul celorlalte eseuri. Rostul eseului este de a genera alte eseuri.

Eul eseistic respiră frumosul și prin urmare este descoperit doar într-o carte de eseuri despre artă: muzeu virtual⁴⁸ în care, pentru a trăi cu adevărat emoția artistică, plăcerea, iubitorul de frumos trebuie să viziteze toată galeria de tablouri.

3.1. Documentarea

Mai întâi, ca primă etapă a declanșării discursului eseistic, se impune documentarea, cu amendamentul că:

„[...] Nu [s.n.] există o tehnică a înregistrării ideilor în momentul lor culminant !” [1990: 94]

Asta presupune că documentarea se realizează prin contemplarea lumii ... din afara ei de către neamul artist al dedalizilor. Ca simbol stănescian, Increatul este „inima tuturor inimilor” (*Contemplația lumii, Epica magna*, 127). În Increat, poetul își proiectează intuițiile primitive, viziuni imaginare de mai târziu, universul metafizic. În plasma originară este înscris codul genetic al *alter ego*-urilor simbolice ale naratorului-poet.

Lectura discursului eseistic propune o serie de n alte lecturi cerute de temă, titlu, intertextualitatea dominantă ca informație. Competența de receptare a eseului include rezultatele critice în urma unor (re)lecturi ale căror obiecte le constituie atât discursul eseistic în sine, cât și textele-sursă, propuse de citatul eseistic, de titlu, de intertext etc. Receptarea mesajului eseistic are în vedere două categorii de repere. În primul rând, e vorba de informațiile relevate de sursă, de document, ceea ce presupune recunoașterea „documentului” și lectura critică a acestuia, selectarea elementelor conjuncte conținutului eseului în cauză. În al doilea rând, e

⁴⁸ Referindu-se la statutul cărții de eseuri, Mallarmé folosea sintagma „muzeu imaginar”, în care își dau întâlnire toate artele și stilurile tuturor timpurilor!

vorba de receptarea rezultatului artistic al prelucrării. Eseul e dificil în „citire”. Doar cititorul surprinde agitația ideilor din substratul erudit al sursei și virtuțile semantice create de eseist, doar acest cititor este capabil să coroboreze datele receptate din lectura eseului cu informațiile tangențiale ce premerg semnificantului.

Citatul eseistic, fie cuvânt, sintagmă, propoziție, enunț ori replică, inserat în discurs, de cele mai multe ori, se impune ca nucleu semantic.

De exemplu, în eseul *Uite, ce albastru tragic!* [1990, FP: 278- 280], titlul este omonim cu replica pictorului Țuculescu. Titlul devine sugestie pentru semantismul culorii: scara tonală a albastrului, iar exclamativa citată devine laitmotivul eseului, care conturează secvențele captate de memorie, după cum urmează:

- pretext: vizitarea „*expoziției cu sens polemic*”- este starea contradictorie a artistului imediat explicată prin motivul concurenței neloiale;
- moment liric: dinspre tabloul lui Gala Galaction, [„*un fel de Tolstoi mai mare peste destinul culorilor*”] ce trona în sala expoziției, privirea se lasă pe portretul pictorului - de astă dată „citit” ca solitarul care, „*în secret, își striga pe nume culorile*”;
- prima exclamație: „*Uite, ce frumos este!*” devine remarca unui tablou de tinerețe, pe cerul căruia privirea ...

„[...] *cobora pe trepte din ce în ce mai închise de albastru*”;

- a doua exclamație, sensibil modificată: „*Uite, ce albastru tragic!*” - laitmotiv impresionist, devine pretext al următoarelor trei secvențe de didactică a lecturii plastice:
 - impact între culoare și emoție artistică:

„Și cu degetul întins asemenea unui autor antic, potrivea o mască de culori fixe peste emoția atât de schimbătoare a unei viziuni” - ...

... moment al familiarizării cu autoportretele în formă de ulcea și cu cel fără gură, respectiv cu „peisajul în stil de covor oltenesc”;

o decodarea impresionismului:

„Aici se vede un cer negru, mai jos se vede un mal galben. Aici, pe acest mal, stau ochii celui ce privește, prin vale se văd mai multe dungi, ele nu sunt altceva decât culorile de pe bunda unei țărănci care a trecut mai devreme pe aici, nu sunt altceva decât culorile de pe bunda ei, deșirate în aer, plutind prin aer. Ea a trecut, dar fiecare pas a ei a fost văzut de către un ochi și atunci șirul întreg de ochi care au văzut-o o recheamă” -

E familiarizarea cu tehnica impresionistă, sursă a imaginarului poetic stănescian. Oare *Argus* ca *sumum* al ochilor ... văzători nu respiră sensul poetic cu accente impresioniste? „*Simbolismul panocular acoperă natura, transformând-o într-un organ de simț.*” [Braga, 1993: 94]

- închiderea ancadramentului, prin revenirea la portretul moral al pictorului. Pretextul etic îi reunește pe cei trei confrăți într-ale artelor prin conștiința artistică:

„[...] pentru o zi în arhipelagul lui de ochi și poate că și acum, în aerul de atunci, trupurile noastre trei stau înșirate în fiecare gest al lor, pe o scară de lemn plină de *tablouri* și purtând în

vârf un *portret* al lui Gala Galaction ca pe un fel de Tolstoi mai mare peste destinul *culorilor*”

- final: epilog la intermundii sugerat de scara tonală a albastrului tragic:

„Sentimentele se înfățișează în cuvinte numai când vor ele. Ele ar vrea să se arate acum, sub forma *culorilor*. [1] Mâna încearcă să prindă o invizibilă *pensulă*. Se apropie nesigură de o invizibilă *pânză*. [2] Este chiar *tabloul* de tinerețe al *pictorului*. Un câmp de scaieți, un câmp viril și odihnit cum rămâne pământul după ce a fost păscut de o turmă de tauri. [3] Deasupra, cerul coborând din *albastru* spre *albastrul absolut*, spre un *albastru invizibil* [4]. Și vocea aceea melancolică și triumfătoare:

- „*Uite, ce albastru tragic!*” [5]

După cum se observă, în fragmentul final, există cinci secvențe care desemnează trăiri estetice distincte:

[1] translarea sentimentului din poetic în plastic, încât misia cuvântului poetic este preluată de culoare;

[2] odată decis instrumentul, și obiectul estetic se schimbă: locul poeziei este luat de pânză, și nu una oarecare, ci

[3] „tabloul de tinerețe” – sugestie a vârstei poetului pe atunci la întâlnirea cu Țuculescu, ca o corespondență între autor (pictor) - obiect (tablou) - receptor (artist);

[4] scara tonală pentru o metalume pe care o vom numi *mundus imaginalis*;

[5] „- *Uite, ce albastru tragic!*” - mirare a stării de grație.

Notă. Termenii evidențiați la nivelul citatelor desfășoară câmpul semantic al artelor plastice.

Mai greu de recunoscut este în momentul în care citatul estetic își pierde paternitatea, primind o nouă pletoră semantică, alte semnificații adaptate noului context. În această situație, se apelează la hermeneutica recuperării prin montaj.⁴⁹

Exemplificăm prin eseul *Știința fizicii reinventată de un om care nu știe fizică* [1990, FP: 100-102]. Pretextul redactării eseului îl găsim spre finalul demonstrației: „mărul discordiei” îl constituie teorema *cele de-a patra dimensiuni a lumii* [A]

Ca prolog al pretextului este pledoaria pentru funcția simbolică a cuvântului și rolul fanteziei (al imaginației):

„[...] [dacă] am rămâne în brațe doar cu fantezia și cu poezia, cred că n-ar trece mai mult de un secol și am reinventa știința și mai ales fizica.”

Fiindcă:

„*Literele sunt totuna cu cifrele. Fenomenele sunt totuna cu simbolurile.*

Matematica, prezentată în secolul nostru drept știința științelor, e în realitate o religie. Religia religiilor. E de fapt poezia pură.

[...] Fiecare cuvânt, dacă l-am scrie cu cifre, iar nu cu litere, și-ar găsi corespondența într-o ecuație.

⁴⁹ Este și cazul lecturii eseurilor stănesciene, care au un exces de „volatilizare” semantică a sensului prim!

A ști să vorbești înseamnă de fapt a ști matematică.”

Se propune ca punct de plecare ipoteza [1A] că:

„[...] singurul postulat al Fizicii (și evident al matematicii) este infinitul.”

Afirmația este necesară spre a dezvolta afinități subiective dintre fizică și filosofia cuvântului având ca punct de referință „ideea de infinit”. Dar nu avem certitudinea redării cu fidelitate a unui anume citat. E o conspirație a spiritului asupra aflării unui reper științific, care să reziste interpretărilor ulterioare. Cert este că infinitul ne rezervă două grade de cunoaștere: interioritatea și infinitul. Demonstrația are ca punct de plecare un prim silogism:

„Față de infinit orice fenomen este interior.

Infinitul este ceea ce nu are decât interior.”

Deci, se stabilește concluzia [1A]:

„O contemplare a infinitului din afara lui nu e posibilă”

În consecință, se formulează o a doua ipoteză [2A]:

„Gradul de interioritate al fenomenului față de infinit determină gradul de infinit al fenomenului”

... Ipoteza este dezvoltată printr-un al doilea silogism prin care fiecare ființă se înscrie într-un cosmoid, pe axa care leagă Increatul de Marele Tot:

„Orice fenomen, orice lucru are în sine două dimensiuni.

Prima dimensiune este gradul de interioritate și a doua gradul de infinit”

Se stabilește concluzia[2A] care neagă primul postulat și se instituie ca reper pentru un postulat propriu [B], necertificat de vreo știință, ci doar de regula bunului-simț:

*„[Universul pluridimensional este greu de înțeles și fals.]
Lumea cu patru dimensiuni e o copilărie matematică, o
confuzie și o barbarie a gândirii umane.”*

Apoi se propune ipoteza[1B] prin care ființa poate fi localizată în funcție de depărtarea sa față de aceste două limite - distanța până la Marele Tot e numită *gradul de interioritate*, iar distanța până la Increat, *gradul de infinit*:

*„Fenomenele manifestându-se numai în interior, nu au decât
grad de interioritate față de infinit și grad de infinit față de
interioritatea absolută.”*

Demonstrația se axează pe propozițiile:

„Interioritatea absolută, adică punctul central...”

[s.n. Aleph]

Notă. Apozemul impune semnul echivalenței: „adică” înseamnă „este echivalent cu” ... și:

„[...] locul cel mai interior al infinitului se poate afla oriunde.”

Asta presupune că reducerea unei ființe la un punct înseamnă reducerea ei la dimensiunea „interiorității absolute”.

Concluzia[1B] echivalentă unei teoreme[C] (de asemenea originală), care este funcțională la nivelul discursului poetic stănescian, impune prezența punctului Aleph.

„Punctul de centru are un caracter ubicuu⁵⁰.”

Demonstrația pleacă de la ipoteza[1C]:

„[Această ubicuitate a punctului de centru ne duce la concluzia că] orice fenomen este în centrul infinitului [...]”

Doar din Aleph⁵¹ este posibilă *contemplarea lumii din afara ei* și identificarea fapturilor, chiar a pământului drept niște puncte. Știința fizicii devine pretext pentru imaginarul metafizic.

De aici se impun ca adevărate propozițiile:

⁵⁰ Centrul mistic este ubicuu [cf Pascal]: universul este o sferă al cărei centru e pretutindeni, a cărei circumferință nu e nicăieri. Privit de aici, universul se dispune izotrop în jurul privitorului.[Braga, 1993: 160]

⁵¹ Centrul geometric în care ființa intră în rezonanță cu universul e numit de poet *Aleph*, prima literă a alfabetului ebraic. Prin majusculă, creatorul *Elegiilor* îi redescoperă simbolului matematic valoarea de literă sacră. Dacă *alephurile* desemnează mulțimile infinite, *Aleph*, prototipul acestor mulțimi, Ideea de infinit. Aleph este însuși Logosul creator: prima literă a alfabetului mistic prin care Dumnezeu a făcut lumea. Aleph este primul creat! Apoi Cuvântul...! [apud Braga, 1993: 162]

„[deci] orice fenomen este egal cu orice fenomen, iar orice lucru este identic cu orice lucru....[din punctul de vedere al fizicii].”

În concluzie[1C], se insistă pe rolul „gradului de interioritate”, cu temei în susținerea ubicuității punctului raportat la infinit (se revine la pretextul eseului):

„Ceea ce putem diferenția față de punctul de vedere al infinitului este gradul de interioritate care este totuna cu viteza de deplasare a centrului ubicuu și gradul de infinit rămas, ceea ce semnifică gradul de încetinire, încetinirea centrului ubicuu.”

Gradul de interioritate și gradul de infinit sunt corelativele altor două concepte stănesciene: imobilitatea, respectiv viteza unui fenomen.

„Toate lucrurile apar prin încetinirea vitezei luminii și condensarea câmpului fonic în materie. Cu cât o ființă are un grad de interioritate mai mic și un grad de infinit mai mare, cu atât ea are o viteză mai mare și rămâne mai aproape de condiția luminii, deci a absolutului. Invers, ea se apropie de condiția Increatului, a staticului, a „ondulei oprite.” Deși identice ca aspect, punctele pot fi deosebite după viteza lor de existență. De aici: rapiditatea e domeniul abstracțiunilor, al gândurilor călătorind cu viteza luminii; lentoarea este domeniul concretului, al materiei inerte.” [Braga, 1993: 157]

În finalul eseului, se subliniază supremația cuvintelor și a imaginației:

„Iată deci cam așa s-ar putea pune bazele fizicii bidimensionale, al cărei sistem de notare sunt cuvintele și al cărei instrument de cercetare este fantezia”, notează poetul.

Mai în glumă, mai în serios, eseistul lansează un avertisment al bunului simț ce trebuie să se exercite asupra domeniilor de cunoaștere:

„Iar dacă fizicienii se joacă de-a poezia lirică, de ce nu s-ar juca și poeții de-a fizica absurdă.”

Sursa eseistică aparține culturii, nu erudismului. Nu contează care-i mai învățat, mai înțelept dintre oameni, ci acela care „topește” diversitatea preocupărilor cotidiene într-o sinteză proprie spiritului său, care are intuiția interpretărilor și stârnește curiozitate:

„Oamenii mari se disting mai curând prin întinderea diapazonului decât prin originalitate” [Emerson, 1968: 168]

Eseul nu este doar o prefabricare a mostrelor de cultură. Este fenomenul numit de Dumitru Tiutiuca [1979: 195] „emancipare intelectuală”: starea prin care se renunță la orice formă de „vasalitate spirituală”[cf Petrovici] sau „moft”[Caragiale].

Considerăm eseul ca o arcadie unde își dau întâlnire adevăratele spirite, de dincolo de lume, de peste timp. Eseul ignoră forma, spațiul și timpul. Eseul este fereastra deschisă către emulație spirituală. Pentru a scrie un eseu, trebuie mai întâi să fii recunoscut ca om de cultură, trebuie

să fii primit la „masa tăcerii”, să fii o parte din „coloana infinitului”. E o chestiune de arhitectură, cum ar spune Nichita Stănescu:

„Bunăoară: Mai întâi faci zidul și după aceea îi croiești în el fereastra, iar nu mai întâi croiești fereastra și în jurul ei ridici zidul. Deși, uneori, a face o fereastră e mai important decât a ridica un zid.” [1985, Secolul XX, Răzgândiri, : 196]

... Căci fereastra trebuie să fie cât mai generoasă: să nu privezi ochiuri de imagini și totodată să fii dispus vizitei altor ochi curioși a pătrunde în odăile tale.

Originalitatea eseului constă în apropierea de realitate, de problemele incandescente ale culturii, oferind noi interpretări ale vechilor probleme sau chiar punând chestiuni imperative, găsind soluții spre salvarea valorilor umane.

Trebuie să consemnăm că cea mai importantă notă a eseului este forța de comunicare. Eul eseistic, de natură enciclopedică, recreează ideile deja vehiculate, oferindu-le un nou cadru, mai durabil: discursul eseistic.

3.2. Titlul discursului eseistic

Simultan cu documentarea se întrevide **titlul** ce poate influența tehnica redactării discursului ori poate oferi informații despre ideea eseistică, despre conținut. Multe titluri poartă amprenta stilului „telegrafic” [Grupul μ, 1974: 125], asemănător articolelor din presă. Titlurile prozei literare au misiunea de a indica, de a sugera, deseori de a desemna, căci se preferă o complementaritate cu conținutul eseistic. Titlurile operelor științifice se subordonează legilor interne ale stilului

științific; spre exemplu, conform calităților obiectuale (*Istoria matematicii...*) și argumentative (*Procedee pentru extragerea rădăcinii...*). Criteriul de clasificare a eseurilor după titlu devine „impracticabil” în cazul discursurilor lirice (ce fac subiectul tezei noastre), ajustate pe o deschidere metonimică, metaforică, simbolică ori paradoxală.

Teoria literară consemnează următoarea „tipologie” a titlurilor frecvente de eseuri: titluri tematice, adnotative, interogative, stimulative, titluri ale amănuntului semnificativ, titluri interferente, sentențioase, titluri ale paradoxului [apud Tiutiucă, 1979: 196-204]

O frecvență mare au **titlurile tematice** care se explică prin caracterul de inițiere în dezbateră eseistică, dar și prin etica implicită genului (este evidentă rațiunea ordinii, a expunerii virtuților artistice ale textului, în cazul nostru, poetic, al perspectivei în acest sens prin deschiderea câmpurilor semantice ale artelor – trăire artistică, receptare, instrumental: *emoție, frumusețe, plăcere, cuvânt, culoare, sunet, dans, muzică poezie* etc. De exemplu: *Despre natura firescului! Despre corpul alergic al ideilor, Ideea de destin, Despre natura firescului* etc.

Titlul adnotativ surprinde prin disimularea modestiei auctoriale consemnate prin termeni ca: *glose, marginalii, note, adnotări* la ...; de exemplu: *Glose, Alte glose, Adnotări pe marginea ideii de posesiune, Note asupra căldurii și ideii de căldură*. Este modul în care eseistul își cere permisiunea în completarea subiectului, considerat de unii *déja-vu*, „clasat”.

Titlul interogativ incită curiozitatea cititorului-implicit. Titlul se prezintă sub forma interogației retorice, titlu posibil a fi interpretat ca provocare la un dialog cu cititorul inițiat în subiectul adus în discuție de autor. De exemplu: *De fapt, ce este limba română? Ce este omul pentru*



marșieni? Cu ce fel de glonț putea fi împușcat Eminescu ?! Ce este un dragon și cine-l vede? De ce „Miorița” și de ce numai ea?

Mai rezistă, e drept că sporadic, *titlul stimulat*, ce păstrează atmosfera eseului moralist al lui Montaigne; spre exemplu: *Meditație asupra cinstei, Suav și cult și poet*.

Înrudit cu titlul stimulat în sensul participării la etic, se instituie ca formă aparte *titlurile sentențioase*, care pot avea fragmente dintr-o maximă ori construcție frazeologică paremiologică, deconspirând atitudinea eseistului către concizia și vigoarea maximei, fie conținând reflecții, ca în exemplele: *Spunem „dor” și atât, Aievea ale lucrurilor [Poezii dezvelite din „Istoria ieroglică” a neasemuitului Dimitrie Cantemir și puse la vedere de către NS], Orfeu sau scurt tratat de geometrie a cuvintelor, Alte învățături ale cuiva, către fiul său*.

Titlul amănuntului semnificativ propune pricina sau sistemul de referință din al cărui punct de vedere urmează a se desfășura discursul. Detaliul impus prin titlu devine centru de interes și pentru cititorul care este prins în decodarea semnificațiilor, este cheia lecturii eseului. Spre exemplu: *Știința fizicii reinventată de un om care nu știe fizică, Durerea ca formă a erorii, Mitul ca exaltare a întâmplării, Absurdul ca sublim ratat, Timpul ca lumină, Timpul ca distanță, Puritatea ca muncă etc.*

Titlurile interferente, prezentând ca expresie o relație de coordonare copulativă, pledează de fapt pentru raportul disjunctiv, favorabil reasezării semnificațiilor comune. Falsa construcția sintactică copulativă declanșează mecanismul ce pune în mișcare jocul de analogii și disocieri. Mai conține de asemenea și „rețeta” ineditului interpretării unor subiecte aparent comune prin posibilitatea înrudirii lor, fie că fac parte din același câmp semantic, fie că dezvoltă o semantică a omonimiei. Spre exemplu: *Lapte de*

mamă și laptele Căii Lactee, Adevărul și realul etc. **Titlul-paradox** poate fi identificat prin replica lui Albert Einstein:

„Toată lumea știe că anumite lucruri sunt irealizabile, până când vine cineva care nu știe acest lucru și le realizează”.

Prin urmare, se susține opinia inedită a eseistului asupra unui subiect considerat soluționat, golit de semnificații sau desuet sau care stă în agonie. De exemplu: *Înnodarea orizontului*, *Hemografia lui Tom*, *Dintr-un abecedar marțian*, *Înavuțirea lucrurilor*, *Distanța dintre gură și hrană*, *Temporara suprimare a absurdului*, *Soclu pentru punct*, *O aripă locuită etc.*

Mai adăugăm acestei clasificări și observația pertinentă dinspre codul retoric al titlului. Și anume, în unele cazuri, tropul din construcția titlului orientează interpretarea. De aici se detașează **titlurile metaforice, metonimice, simbolice**, pe care le exemplificăm prin: *Etalonul de aur*, *Zdrobitor desciorchinător*, *Împotriva bisericii din vis*.

Alteori poate fi întâlnit ca titlu un vers sau frază, fragment dintr-un discurs ideomatic ce face parte din marea carte a culturii. Titlurile ar putea fi numite **titluri „intertextuale”**, ca în exemplul: „*Uite, ce albastru tragic!*” – în care exclamația îi aparține pictorului Țuculescu, eroul în jurul căruia se construiesc secvențele discursului eseistic.

Observând că eseurile stănesciene pot fi incluse într-una din aceste unsprezece tipuri, am respectat grila mai-sus prezentată și am stabilit „diagrama” redată după criteriul numeric ascendent ... al celor 201⁵² titluri de eseuri:

⁵² Trimiterile la eseuri se face în primul rând cronologic, în funcție de apariția în volum, apoi, la grupajul eseistic în care discursul este inclus! Astfel vom folosi notația abreviată după cum urmează:

➤ **Titluri adnotative [4]:**

1. *Glose* [R/VII; AP/IV]
2. *Alte glose* [R/VII; AP/IV; FP/J]
3. *Adnotări pe marginea ideii de posesiune* [R/VIII; AP/IV; FP/III]
4. *Note asupra căldurii și ideii de căldură* [FP/III]

➤ **Titluri sentențioase [4]:**

1. *Spunem „dor” și atât* [AP/I; FP/I]
2. *Aievea ale lucrurilor [Poezii dezvelite din „Istoria ieroglică” a neasemuitului Dimitrie Cantemir și puse la vedere de către Nichita Stănescu]* [CR; FP/J]
3. *Orfeu sau scurt tratat de geometrie a cuvintelor* [CR; FP/J]
4. *Alte învățături ale cuiva, către fiul său* [FP/R'P/III]⁵³

CR pentru *Carte de recitare* [1972];

R pentru volumul *Respirări* [1982] cu grupajele eseistice: **I.** *Înnodarea orizontului*; **II.** *Sandaua lui Marc-Aureliu*; **III.** *Dintr-un abecedar marțian*; **IV.** *Nevoia de artă*; **V.** *Câteva elemente de estetică*; **VI.** *Subiectivisme de epocă*; **VII.** *Scrisori de dragoste*; **VIII.** *Pagini de jurnal*; **IX.** *Să-i iubim pe visători*;

AP pentru volumul *Amintiri din prezent* [1985], cu grupajele eseistice: **I.** *Sudoarea de piatră* (Pagini de jurnalistică); **II.** *Urmași de Văcărești* (De la Ion Neculce la Nicolae Labiș); **III.** *Etalonul de aur* (Principii de estetică); **IV.** *Despre originea curcubeului*; **V.** *Ultime „Respirări”*; **VI.** *Pagini regăsite*;

FP pentru volumul *Fiziologia poeziei* [1990], cu grupajele eseistice: **I.** *Cuvinte și necuvinte*; **II.** *Nevoia de artă*; **III.** *Contemplarea lumii din afara ei*; *Starea confesiunii* (poezii!); **IV.** *Carte de recitare*; **R'P.** *Răsu'plânsu'* cu grupajele: **R'P/I.** *Vremea călătoriilor*; **R'P/II.** *Subiectivisme de epocă*; **R'P/III.** *Scrisori de dragoste*; **J.** *Pagini de jurnal*;

ANS pentru *Album. Nichita Stănescu. „Frumos ca umbra unei idei”* [1985]

RG pentru grupajul *Răzgândirilor* [1985, în *Secolul XX*].

⁵³ Prin intertextualitatea evidentă din titlu, ar putea face parte și din categoria titlurilor „intertextuale”.

➤ **Titluri stimulative [5]:**

1. *Meditație asupra cinstei* [R/III; AP/IV; FP/J]
2. *Să-i iubim pe visători* [R/IX; AP/III; FP/J]
3. *Răspunderea poetului față de sine și față de lume* [FP/II]
4. *Ce noroc să dormi și să nu visezi* [R: *Și maică-mea veghindu-l*; FP/J]
5. *Suav și cult și poet* [R; FP/J]

➤ **Titluri interogative [6]:**

1. *De fapt, ce este limba română?* [R/I; AP/II; FP/J]
2. *Ce este omul pentru marțieni?* [R/III; AP/IV; FP/III]
3. *Dar ce e adevărul, întreabă Pillat* [R/III; AP/IV; FP/J]
4. *Cu ce fel de glonț putea fi împușcat Eminescu ?!* [R/VIII; AP/II]
5. *Ce este un dragon și cine-l vede?* [R/VIII; AP/I; FP/R'P/III]
6. *De ce „Miorița” și de ce numai ea?* [R; AP/III; FP/J]

➤ **Titluri metaforice [8]:**

1. *Împotriva bisericii din vis* [R/VIII; AP/I; FP/R'P/III]
2. *Scrierea inului* [R/VIII; AP/III; FP/R'P/III]
3. *Uitarea lungă cu ochi bleg* [R/VIII; AP/I]
4. *Schimbarea mugetului în cântec* [R/VIII; AP/I; FP/J]
5. *Un menhir de aer (T. S. Eliot)* [AP/III; FP/R'P/II]
6. *Zdrobitor desciorchinător* [R; FP/J]
7. *Un taur pentru Europa* [R; FP/J]
8. *Scrisoare de aer* [R; FJ]

➤ **Titluri „intertextuale” [9]:**

1. „*Uite, ce albastru tragic!*” [FP/R’P/II]
2. *Tulburătorul „nu știu ce”* [CR; FP/I]
3. „*Asta este!*” [*o sută cincizeci și șase de băți pe minut*] [R/II; AP/I; FP/J]
4. „*Închinare-aș și n-am cui !*” [R/VI; AP/I; FP/J]
5. *Telegrame [în memoria lui I.L.Caragiale]* [R/VII; AP/II]
6. *Deus puerilis, Cârlova* [CR; FP/J]
7. *Moartea căprioarei* [FP/R’P/II]
8. *Urmași de Văcărești. A patriei cinstire* [R; FP/J]
9. *Temenea la Anton Pann* [CR;FP/J]

➤ **Titluri metonimice [10]**

1. *Etalonul de aur* [CR; AP/III; FP/J]
2. *Înceata gândire a arborelui secular* [R/III; AP/IV]
3. *Lacrima lucrurilor* [R/III; AP/IV; FP/R’P/III]
4. *O aripă locuită* [R/III; AP/I; FP/J]
5. *Majoritar H₂O* [R/III; AP/IV; FP/R’P/III]
6. *Hemografia lui Tom* [R/III; AP/IV; FP/R’P/III]
7. *Înnodarea orizontului* [R/I; AP/I; FP/J]
8. *Miraria* [R; FP/J]
9. *Un ghimpe pentru un trandafir* [FP/R’P/II]
10. *Scrisori de dragoste sau înserare de seară* [R/VII; AP/IV; FP/R’P/III]

➤ **Titluri - paradox [10]:**

1. *Sudoarea de piatră* [R/I; AP/I]
2. *Piatra de lună* [R/II; AP/I]
3. *Dintr-un abecedar marțian* [R/III; AP/IV; FP/III]
4. *Înavușirea lucrurilor* [R/III; AP/IV; FP/III]

5. *Temporara suprimare a absurdului* [R/III; AP/IV; FP/III]
6. *Soclu pentru punct* [R/III; AP/IV; FP/III]
7. *Ciudatul râs al rațiunii estetice* [R/IV; AP/III; FP/R'P/II]
8. *Marea supraviețuire* [R/VII; A/IV; FP/R'P/III]
9. *Contemplarea omului din afara lui* [FP/III]
10. *Adunarea prin îndepărtare* [FP/R'P/III]

➤ **Titluri interferente [16]:**

1. *Lapte de mamă și laptele Căii Lactee* [R/III; AP/IV; FP/R'P/III]
2. *Adevărul și realul* [R/III; AP/IV; FP/R'P/III]
3. *Acel ceva dintre aripă și aer* [R/III; AP/I; FP/J]
4. *Curiozitatea și instinctul* [R/III; AP/IV; FP/II]
5. *Distanța dintre gură și hrană* [R/III; AP/IV; FP/III]
6. *Realul social și realul estetic* [R/III; AP/III; FP/II]
7. *Nausicaa și Penelopa* [R/IV; AP/III; FP/III]
8. *Cuvintele și necuvintele în poezie* [R/V; AP/III; FP/I]
9. *Lauda abecedarului și detestarea aritmeticii* [R/V; AP/IV; FP/J]
10. *Aripa și roata* [R/V; AP/IV; FP/III]
11. *Regele căpșunilor și al coarnelor de melc* [R/VIII; AP/I; FP/J]
12. *Viața și existența* [R/VIII; AP/IV; FP/J]
13. *Ce noroc să dormi și să nu visezi* [R/VIII; AP/I]
14. *Pricina și sensul literaturii* [CR; FP/I]
15. *Un dialog între poezie și realitate* [R; FP/J]
16. *Râs și surâs* [AP; R; FP/J]

➤ **Titluri tematice [38]:**

1. *Despre limba română* [R/I; AP/II; FP/J]
2. *Despre natura erorii* [R/III; AP/IV; FP/J]
3. *Despre corpul alergic al ideilor* [R/III; AP/IV; FP/ III]
4. *Sentimentul milei* [R/III; AP/IV]
5. *Rolul literaturii* [R/IV; AP/III; FP/II]
6. *Nevoia de artă* [R/IV; AP/III; FP/II]
7. *Ideea de destin* [R/IV; AP/IV; FP/J]
8. *Despre natura fîrescului* [R/IV; AP/III; FP/R'P/I]
9. *Despre limbajul artistic* [R/V; AP/III; FP/I]
10. *Fiziologia poeziei sau despre durere* [R/V; AP/III; FP/I]
11. *Logica ideilor vagi* [R/V; AP/IV; FP/III]
12. *Abia acum ştiu...* [R/VIII; AP/II]
13. *Despre originea curcubeului* [R/VIII; AP/IV; FP/J]
14. *Necesitatea experimentului* [R/VIII; AP/IV; FP/I]
15. *Marele Trohanter sau despre ritual* [R/VIII; AP/IV; FP/R'P/III]
16. *Încercănarea sau despre tâlmaciul, traducătorul, defăimătorul pietrei* [R/VIII; AP/I; FP/R'P/III]
17. *Sentimentul patriei* [AP/I]
18. *Starea poeziei* [AP/V]
19. *Ars poetica* [AP/V; FP/R'P/III]
20. *Calea Lactee* [R; FP/I]
21. *Necesitatea etalonului* [FP/I]
22. *Puterea artei* [FP/II]
23. *Haide să ne împrieterim cu versurile* [FP/R'P/II]
24. *Din punctul de vedere al cuvintelor* [FP/R'P/III]
25. *Madrigal* [R; FP/J]

26. „*Force de frappe*” [ANS; RG/1]
27. *Înfrumusețarea sau partea a doua; gândita* [RG/2]
28. *Duct, sau despre răzgândire* [RG/3]
29. *A patra răzgândire sau despre înțeles* [RG/4]
30. *A cincea, numită și pastorală* [RG/5]
31. *Despre un vers goethean* [RG/6]
32. *De îndurare și de neîndurare* [RG/7]
33. *Despre starea și neînstarea faptelor* [RG/8]
34. *Despre starea de gingășie a materiei* [RG/9]
35. *De vicisitudine* [RG/10]
36. *De sămânță* [RG/11]
37. *De starea de grație* [RG/12]
38. *Despre pacea și despre împăcarea păcii* [RG/13]

➤ **Titluri ale amănuntului semnificativ[92]:**

1. *În această țară miraculoasă, numită Limba Română* [R/I; AP/II; FP/J]
2. *Cetățean al patriei* [R/I; AP/I; FP/J]
3. *Demnitatea omului ca ins* [R/I; AP/I; FP/J]
4. *Ideea de națiune la români* [R/I; AP/I; FP/J]
5. *Ideea de frumos și țară* [R/I; AP/I]
6. *Din lung prelungul Câmpulung* [R/I; AP/I]
7. *Sandaua lui Marc-Aureliu* [R/II; AP/III; FP/R’P/I]
8. *Copernic sau reintegrarea în cosmos* [R/III; AP/IV; FP/J]
9. *Un altceva al simțurilor* [R/III; AP/IV; FP/J]
10. *Visul ca viață* [R/III; AP/IV; FP/R’P/III]
11. *Hipocrate* [R/III; AP/IV]
12. *Durerea ca formă a erorii* [R/III; AP/IV; FP/III]
13. *Mitul ca exaltare a întâmplării* [R/III; AP/IV; FP/III]

14. *Absurdul ca sublim ratat* [R/III; AP/IV; FP/II]
15. *Timpul ca lumină* [R/III; AP/IV; FP/III]
16. *Timpul ca distanță* [R/III; AP/IV; FP/R'P/III]
17. *Puritatea ca muncă* [R/III; AP/IV; FP/III]
18. *A ara arare, a gândi gândire* [R/III; AP/IV; FP/J]
19. *De arhitectura* [R/III; AP/III]
20. *Beduinul* [R/III; AP/I]
21. *Avatariile bunului simț* [R/III; AP/IV; FP/II]
22. *Valoarea ca somn al loialității* [R/III; AP/IV; FP/J]
23. *Noțiunea ca fîcă a mirării* [R/III; AP/IV]
24. *Păpușa de cauciuc cu aeroplanul de cauciuc lipit de piept*
[R/VIII; AP/I; FP/J]
25. *Știința fizicii reinventată de un om care nu știe fizică* [R/VIII;
AP/IV; FP/III]
26. *Un unghi* [R/VIII; AP/I]
27. *Pitagora, ah, tu* [R/VIII; AP/IV; FP/R'P/III]
28. *Geometria la Caragiale* [R/VIII; AP/II; FP/J]
29. *Mărturie despre Topârceanu* [R/VIII; AP/II]
30. *Geo de Bogza* [R/VIII; AP/II; FP/J]
31. *Măștile lui Goethe* [R/VIII]
32. *Legea ca loc de unde se pleacă* [R/VIII; AP/IV; FP/III; FP/J]
33. *Istoria ca altă natură* [R/VIII; AP/IV; FP/J]
34. *Un pahar cu vin roșu, mai mult* [R/VIII; AP/II; FP/J]
35. *O boabă de piper în roțile dințate* [R/VIII; AP/I]
36. *Această miraculoasă surzenie* [R/VIII; AP/IV; FP/II]
37. *Zilele acestea* [R/VIII]
38. *Copacul numit Gică* [R/VIII; AP/I; FP/J]
39. *Ca atare* [R/VIII; AP/I; FP/J]

40. *Tribunalul de la Les Beaux* [R/VIII; AP/I; FP/J]
41. *Dezlegarea de mit* [R/VIII; AP/II]
42. *Un scriitor european* [R/VIII; AP/II]
43. *Pentru unii, pentru alții* [R/VIII; AP/IV; FP/J]
44. *A doua oară* [AP/I]
45. *O-I, OI* [CR; AP/I; FP/J]
46. *Vasko Popa* [AP/III; FP/R'P/II]
47. *O definiție* [AP/III]
48. *Notă autobiografică* [AP/V]
49. *Autoportret* [AP/V]
50. *A fi conectat* [AP/VI]
51. *Brâncuși (o ieșire din himeric)* [AP/VI]
52. *A fi! A fi! A fi!* [AP/VI]
53. *Adolescență* [AP/VI]
54. *Testament* [AP/VI]
55. *21 grame de suflet* [AP/VI]
56. *Însemnare finală* [AP/VI]
57. *Al meu suflet, Psyche* [AP/III; FP/R'P/III]
58. *O fostă idee* [FP/I]
59. *Omul Paul Georgescu* [FP/R'P/II]
60. *Un om ca o inimă* [FP/R'P/II]
61. *Interviu taciturn cu Emil Botta* [FP/R'P/II]
62. *Un erou în timp de pace* [FP/R'P/II]
63. *Adam Puslojič* [FP/R'P/II]
64. *Vasile Pârvan, stâlpul* [FP/R'P/II]
65. *Pentru „sunt”* [FP/III]
66. *Bătrâna artă a scrisului* [FP/II]
67. *Strigătul homeric* [FP/II]

68. *Legea* [FP/III]
69. *Aleph* [FP/R'P/III]
70. *Un tânăr cititor (în R: Eugen Simion)* [R; FP/J]
71. *Lui Ienăchiță Văcărescu de la un urmaș* [CR; FP/J]
72. *Bojin* [R; FP/J]
73. *Ion Neculce* [CR; FP/J]
74. *Heliade, Heliade* [CR; FP/J]
75. *Bolintineanu* [CR; FP/J]
76. *Vodă-Cuza, simbolul* [CR;FP/J]
77. *Eminescu cel Mare* [CR; FP/J]
78. *O placă de marmură* [R; FP/J]
79. *Ion Băieșu sau adevărul ca minciună* [R; FP/J]
80. *Asemuiiri și neasemuiiri între G. Bacovia și G. Coșbuc* [R; FP/J]
81. *Sadoveanu* [CR; FP/J]
82. *În amintirea de neșters a poetului A. E. Baconsky* [R; FP/J]
83. *Trubadurul de Cezar Ivănescu* [AP; R; FP/J]
84. *Salut un poet: C* [R; FP/J]
85. *Constantin Abăluță, „Piatra”* [R; FP/J]
86. *Un eveniment literar* [R; FP/J]
87. *Ion Horea, „Poezii”* [R; FP/J]
88. *Gheorghe Tomozei, „46 poezii de dragoste”* [R; FP/J]
89. *Gheorghe Tomozei, „Altair”* [R; FP/J]
90. *Marcel Mihalaș, „Nume”* [R; FP/J]
91. *Mona Lisa* [R; FP/J]
92. *De dor de sufletul lui Andersen* [R; FP/J]

În final, punem în discuție tabelul de mai jos:

Tipul eseului după titlu	Total
<i>Titluri adnotative</i>	4
<i>Titluri sentențioase</i>	4
<i>Titluri stimulative</i>	5
<i>Titluri interogative</i>	6
<i>Titluri metaforice</i>	8
<i>Titluri „intertextuale”</i>	9
<i>Titluri metonimice</i>	10
<i>Titluri – paradox</i>	10
<i>Titluri interferente</i>	16
<i>Titluri tematice</i>	38
<i>Titluri ale amănuntului semnificativ</i>	92
<i>Total (titluri)</i>	202

Din tabel, consemnăm următoarele:

- Cele mai multe eseuri se încadrează în rubricile titlurilor tematice, titluri-paradox și ale amănuntului semnificativ. Faptul prezent poate să certifice atitudinea sigură a eului eseistic în selectarea, abordarea și interpretarea subiectelor de interes poetic.
- Facem observația că cele 15 titluri interferente pot fi foarte bine incluse la titluri ale paradoxului, deoarece copula stabilește o relație între „lumi simultane”!
- Un număr de 12 eseuri, incluse la titluri ale *amănuntului semnificativ*, au fost editate într-o revistă de cultură: „Secolul XX”, 1985. Un singur eseu din acest ciclu al *Răzgândirilor* (și anume:

Force de frappe) apare în volumul „*Album. Nichita Stănescu. „Frumos ca umbra unei idei”*”. Fiind de-o importanță reală pentru opera stănesciană, se impune stringența publicării acestor eseuri alături de celelalte într-o ediție nouă a *Fiziologiei poeziei*.⁵⁴

- Stringența reeditării *Fiziologiei poeziei* sub un alt grupaj eseistic este susținută și de faptul că: din 202 eseuri doar 153 sunt prinse în FP/J. Nu trebuie forțată situația editării într-un același corpus eseistic a tuturor celor 202 eseuri, dar suntem de părere că trebuie incluse ca text eseistic fundamental și următoarele eseuri: *Noțiunea ca fiică a mirării* [R/III; AP/IV]; *Glose* [R/VII; AP/IV]; *Înceata gândire a arborelui secular* [R/III; AP/IV]; *De arhitectura* [R/III; AP/III]
- La acestea se adaugă cele 13 eseuri din revista de cultură *Secolul XX* (1985), amintite mai sus: „*Force de frappe*” [ANS; RG/1]; *Înfrumusețarea sau partea a doua; gândita* [RG/2]; *Duct, sau despre răzgândire* [RG/3]; *A patra răzgândire sau despre înțeles* [RG/4]; *A cincea, numită și pastorală* [RG/5]; *Despre un vers goethean* [RG/6]; *De îndurare și de neîndurare* [RG/7]; *Despre starea și neînstarea faptelor* [RG/8]; *Despre starea de gingășie a materiei* [RG/9]; *De vicisitudine* [RG/10]; *De sămânță* [RG/11]; *De starea de grație* [RG/12]; *Despre pacea și despre împăcarea păcii* [RG/13].

Considerăm importantă lectura eseurilor stănesciene în funcție de relația stabilită între titlu și conținut. Respectând grila dificultății lectoriale, cititorul se poate afla în vecinătatea eseistului. Să nu uităm: cartea are întotdeauna doi autori - cel care-o scrie și cel care o citește! Fiind o aceeași natură, în fața frumosului, împărtășesc aceeași emoție estetică.

⁵⁴ În 2003 va fi editată opera completă a lui Nichita Stănescu, *Opere* [I-V], ediție alcătuită de Mircea Colosenco, coord. științific Eugen Simion, Ed. Academiei Române, Univers Enciclopedic, București

A. Așadar, prima clasificare ce reține atenția este cea a *titlurilor interogative*. Am ales în acest sens eseurile *De ce „Miorița” și de ce numai ea?* [R/ ; AP/III/ 200; FP/J] și *De fapt, ce este limba română?* [R/I; AP/II/53; FP/J]. Titlurile sunt doar niște provocări metaforice asupra conținutului de idei. Primul eseu apreciază *Miorița* ca posibilă reflecție asupra sinelui:

„*Miorița, ea însăși, este un rezumat*”

... „cea mai spunere a limbii românești” despre sine.

Având ca pretext aprecierea variantelor eminesciene ca reveniri ale spiritului creator asupra ideii poetice și nu exerciții de „făcătură” a limbii, în acest de-al doilea eseu se pledează pentru ideea că limbă română reflectă destinul unui popor, iar operele literare sunt mostre ale culturii poporului:

„*Mai doarme din când în când în trupul unui poet, dar pleacă repede însângerată de istorie*”.

Prin urmare, fiind o interogație, titlul se impune ca axă a comunicării răspunsului. Prin linearitatea ideii eseistice, conținutul nu creează dificultăți în receptare.

B. Ca *titlu sentențios*, selectăm spre analiză eseu: *Alte învățături ale cuiva, către fiul său* [1990/ R’P/III: 341-343], care ar putea fi trecut și în categoria eseurilor cu titlu „intertextual”, odată ce păstrează aproape integral titlul *Învățăturilor* lui Neagoe Basarab, avertisment asupra continuității genului paremiologic peste timp. Astfel cititorul devine părtaș al codului etic instituit de eseist prin sentințe, maxime, parabole, context ce continuă textul poetic: *Învățăturile cuiva către fiul său* [Epica Magna, 1978]. Toate eseurile stănesciene cu titlu sentențios sunt construite pe fragmente înnobilate de o remarcă moralizatoare. Sentințele rostite într-un

dialog imaginar cu cititorul devin un cod etic de uzanță interioară în universul lecturii poetice stănesciene. Să recitim „învățăturile” timpului poetic simultan cu cele ale timpului eseistic:

Discurs poetic[1978]

[I] „Dragule, caută și te însoțește ca să nu rămâi prea singur. [...]

Pe timp de durere lasă-te singur ție[...]"

[II]"Dacă ți-e foame, caută să nu te mănânci pe tine însuși în vederea tuturor[...]"

[III]„[...] taci din gură când nu ai ce spune!"

[IV] „Eu, tatăl tău, [...] bag rubedenie sub forma razei între tine și stea."

Discurs eseistic[1990]

[I] „Fiule, coșmarul tău e viața mea!"

[II] „[A iubi înseamnă] să facem economie de aer, fiule, și risipă de timp!"

[III] „Tu ai să pleci și ai să mă părăsești și o să ți se facă dor și o să te reîntorci. De căldura mea o să ți se facă dor și de răceala ta o să ți se facă piatră."

[IV] „[...] dragule, lasă-te prădat de melancolie și lasă-te / jefuit de tristețe. Stai tu, melancolic, dragule... Melancolia nu se petrece și nu se mișcă, Melancolia se stă./ Stai tu."

[V]”Dragule, așează-te și tu cum poți mai bine / Cu spinarea pe o oră mai fericită.”

[VI]”[...] cel mai miraculos fapt al existenței este faptul că este. [...]

ferește-te vreodată să porți mască[...]

[VII]”Dormi cât mai puțin cu putință,

Visează cât mai mult cu putință.”

[VIII] „Nu ridică privirea la cer pentru că s-ar putea dintr-o săltare întâmplătoare să te spulberi”

[IX]”Nu te grăbi să alergi. Stai locului.”

[X] „Eu te-am născut pe tine, dragule.

Renaște-mă tu

[XI] „Eu te-am născut pe tine, dragule.

Renaște-mă tu.”

[V] „[Maică-ta] a fost fericită să se schimbe născându-te.”

[VI] „[...] nu te sfii să te miri că *exiști și să binecuvântezi pentru aceasta tot ceea ce ți se pare ție a-ți fi timp.*”

[VII] „*Însoteste-te și caută să uiți.*”

[VIII] „Ceea ce există, este.[...]/De născut, dragule, naște numai cosmosul [...]

[IX] „Mai aproape de tine în afara trupului tău este dragostea mea”

[X] „Spală-te și curățește-te!

Păsării Phoenix nu-i plac

Hoiturile și murdăriile!”

[XI] „Fiule, dacă ai mâini, ține o mână în mâini.,

dacă ai ochi, ține un ochi între ochi. Nu te obosi prea mult, / fiule, murind.”



... După cum se observă, două reflecții sunt anticipate în poem. Celelalte vin în continuarea ideii de *ontos*!

C. Drept comentariu pentru eseurile incluse în clasificarea de la *titlurile „intertextuale”*, am optat pentru *Tulburătorul „nu știu ce”* [1972, *Cartea de citire*: 78-82; 1990, FP: 15-17], care conține expresia poetică selectată din versul lui Cârlova: „O, ziduri triste, voi aveți un ce plăcut”..., percepută simultan cu mostra de limbaj eminescian: „E-un <<știu ce>> și-un <<nu știu cum>>”...

Apreciat ca ...

„[...] melancolicul și înfioratul „ce” indicibil, aflător la mijloc, la vama unde gândirea în imagini și gândirea în noțiuni își găsesc totuși un hotar despărțitor”

... metonimicul *tulburător „nu știu ce”* va funcționa ca numire a *emoției estetice*, idee subliniată prin remarca ce-l situează în planul trăirilor artistice consecutiv petrecute cu *talentul*, un alt indicibil, dificil de desemnat:

„[...] acest tulburător „nu știu ce”, nematerializat niciodată, poate cel mai puțin reprezentabil dintre cuvinte, în planul simțurilor[...] Acest misterios „nu știu ce” în care a rezidat totdeauna farmecul artei care a stârnit în urma lui o noțiune destul de nelămurită încă: *talentul* [...]”

Imaginarul interlocutor este chemat într-un dialog platonician al sondării semnificațiilor generate de abstracțiunea și imaterialitatea câmpului noetic:

„[...] acest fascinant „nu știu ce”, pe care nici o definiție a poeziei nu l-a putut acoperi, mi s-a arătat deodată în față, pe când eram singur, și mi-a zis:

- Eu nu mă pot înfățișa ochilor tăi și nici auzului tău pentru că eu nu sunt vedere și nici auz. [...]”

Ca primă notă a comportamentului ideatic este tânjirea – dorul de cunoaștere: plăcere și durere a simțurilor... :

„[...] eu sunt o tânjire a organelor omului, o tânjire de cunoaștere, o tânjire a simțurilor, tânjire a ideilor lui către perfecțiune.”

Din siguranța exprimării eului liric, facem cunoștință cu maturitatea poetului:

„- Totuși te cunosc, te stăpânesc”.

Specific stănescian, superficialitatea ... se amendează prin sentința:

„- A cunoaște nu înseamnă și a elucida.”

Asupra căreia se revine cu un amendament la comunicare: atâta de pătruns trebuie să fii de cunoașterea celuilalt, încât să participi la un spectacol al cedării reciproce a diferenței specifice:

„[...] Dacă tu vrei să comunici cu un copac, ar trebui ca un braț al tău să se facă ramură cu frunze și o ramură a copacului să se facă braț cu degete. Ar trebui să mori puțin ca om și să înviei ca plantă, iar planta să moară întrucâtva și să devină într-o parte a ei om.”

Se continuă autodefinirea, respectându-se modelul comunicațional al cedării diferenței specifice la nivel individual:

„Eu sunt acel „nu știu ce”, acel loc unde văzul se transformă întrucâtva în auz și auzul se transformă întrucâtva în văz, ca să poată comunica între ele [...].”

Specificitatea este anunțată prin numirea ca „organ al poeziei”:

„Eu sunt acel organ nemărturisit, [n.n. poezia!] de cuvinte care privesc nu culorile, care aud nu sunetele, care gustă nu gusturile, care miros nu mirosurile”

Definirea poetică a emoției se face prin limbajul poetic:

„ - Fii binevenit, fii oaspete al înțelegerii mele!...încerc să te supun simțurilor mele.”

... atracție

„Iată-te, te și compar: tu ești asemenea liniilor de forță ale unui magnet.”

... corporalitate.....

„Iată-te, cuvintele mele te întâmpină și îți dau trup. Tu nu mai semeni cu acele particule de legătură între cuvintele care prin ele însele nu au nici o semnificație.[..] Cuvintele mele îți dau un trup, astfel te pot cunoaște prin ele.”

Crezul în comunicarea poetică universală....

*„Tu ești speranța de viitor. Tu ești mâna omului în viitor...
tu ești ochiul omului din viitor.”*

Limbaj desăvârșit

*„Eu te cunosc, deși nu te pot elucida pentru că aparții unui
limbaj desăvârșit, spre care limbajul de acum aspiră.”*

... aspirație...

*„[De ce?] Nu te pot elucida pentru că primitivele animale care
se pregăteau să nască omul nu ar fi putut să-l elucideze decât
în cuvinte, decât în idei, dar ele aspirau numai către aceasta”.*

Poezia este domeniul definirii plenare a emoției, organ de cunoaștere.

*„Eu te cunosc prin poezie, tocmai de aceea am inventat
poezia, ca pe un organ al evoluției simțurilor omului.”*

Viteza luminii - lumina

*„Iată-te, te compar cu viteza luminii, este o viteză la care
orice lucru se transformă în lumină. [...] cunosc lumina și tind
să mă transform în ea.”*

.. la vama dintre ...

- *„Spunând despre mine lucruri, tu mă faci să fiu un vis
frumos al lucrurilor; spunând despre mine idei, tu mă
faci să fiu un vis abstract al ideilor; eu mă aflu însă la
vama dintre gândirea în imagini și gândirea în
noțiuni.”*

Aspirație...= semn al viitorului

- „... Așa cum tâmpla se află între ochi și timpan. Tu ești o aspirație, tu ești un semn al viitorului locuind prezentul.”

Emoția născută de poezie

„[...] ca o dovadă că există este faptul că noi te naștem în poeziile noastre; ca o dovadă că noi te așteptăm este faptul că de la o generație la alta noi te facem mai concret.”

„Duct” sau „punte” între prezent și viitor.

„Nu numai viitorul își trimite antenele lui prin tine în noi. Prezentul însuși aleargă spre tine, cucerindu-te prin idei, prin cuvinte, prin poezie.”

D. Eseul *Note asupra căldurii și ideii de căldură* [1990, FP: 90-92] ilustrează clasificarea după **titluri adnotative** și constituie „intervenții” metaforice asupra definirii termenului declanșator de simboluri metonimii.

[I] Prima adnotare:

„Ne gândim cu o oarecare răceală, dar nu total excluși din metafore.”

... este sugestie asupra modului de interpretare folosit de eseist: limbajul metaforic. Se explică incompatibilitatea existentă între termenul lingvistic „căldură” și „ideea de căldură”, sensul poetic. Indirect primim lămurire și asupra titlului.

[II] A doua adnotare:

„Căldura și frigul nu sunt contradictorii, contradicția presupune naturi diferite”.

... surprinde descriptorii simultani ai mecanismului ce declanșează limbajul poetic, sensul poetic. Balanța dintre acești doi poli devine sistem de referință pentru sentiment – rațiune. E alternanța dintre sentiment și rațiune.

[III] Adnotarea:

*„Forma maximă a căldurii este **explozia**⁵⁵. În poezie, explozia este o îmbrățișare a contrariilor.”*

... surprinde dinamica poeziei.

[IV] E vremea să fie deconspirată semantica poetică a „frigului”:

„Frigul este forma cea mai lentă a căldurii. Frigul și căldura nu sunt stări antagonice, pentru că sunt de aceeași natură, deci se deosebesc numai gradual.”

Frigul, ca și focul, derivă din aceeași sursă: căldura, ce menține gestația și premerge geneza imaginarelor poetice stănesciene desfășurate pe opoziția între cele două regimuri sau stări: inteligibil, respectiv sensibil. Ieșit din așteptare, eul creator optează pentru unul din „cele două suflete”[Goethe]: frigul te atrage în sus, te conservă în identitatea primită, focul te ține legat de pământ. Starea pe loc nu-i agreată, se precizează într-un alt eseu:

„Ferice de cel cald sau rece, pentru că pe cel călduț, cum spune textul legendar, Dumnezeu îl scuipe de pe limba sa”

[1990, FP / Al meu suflet, Psyche: 148]

⁵⁵ *Explozia* devine nota pertinentă pentru prezența ideii. Vezi eseu *Despre corpul alergic al ideilor!*



... Adnotarea continuă pledoaria pentru spațiul hiperboreean... deci pentru regimul inteligibil, provocând daune sentimentelor.

*„În poezie, memoria cuprinsă de frig e hieratică și măreață!
Frigul neagă speranța și pregătește un pat etern tragediei!”*

[V] Căci:

„O entitate fără impact cu o altă entitate este în afara oricărei forme a căldurii. În înțelegere estetică ea este Destin și tragedie.”

[VI] Căldura prin perceperea metonimicului ascendent caloric - focul contingent - se opune frigului metafizic.

„Căldura nu poate fi concepută (concret sau abstract) în afara mișcărilor interioare ale unor elemente de aceeași natură, ale unor idei de aceeași natură, ale unor sentimente de aceeași natură.”

[VII] Se insistă pe natura comună a entităților:

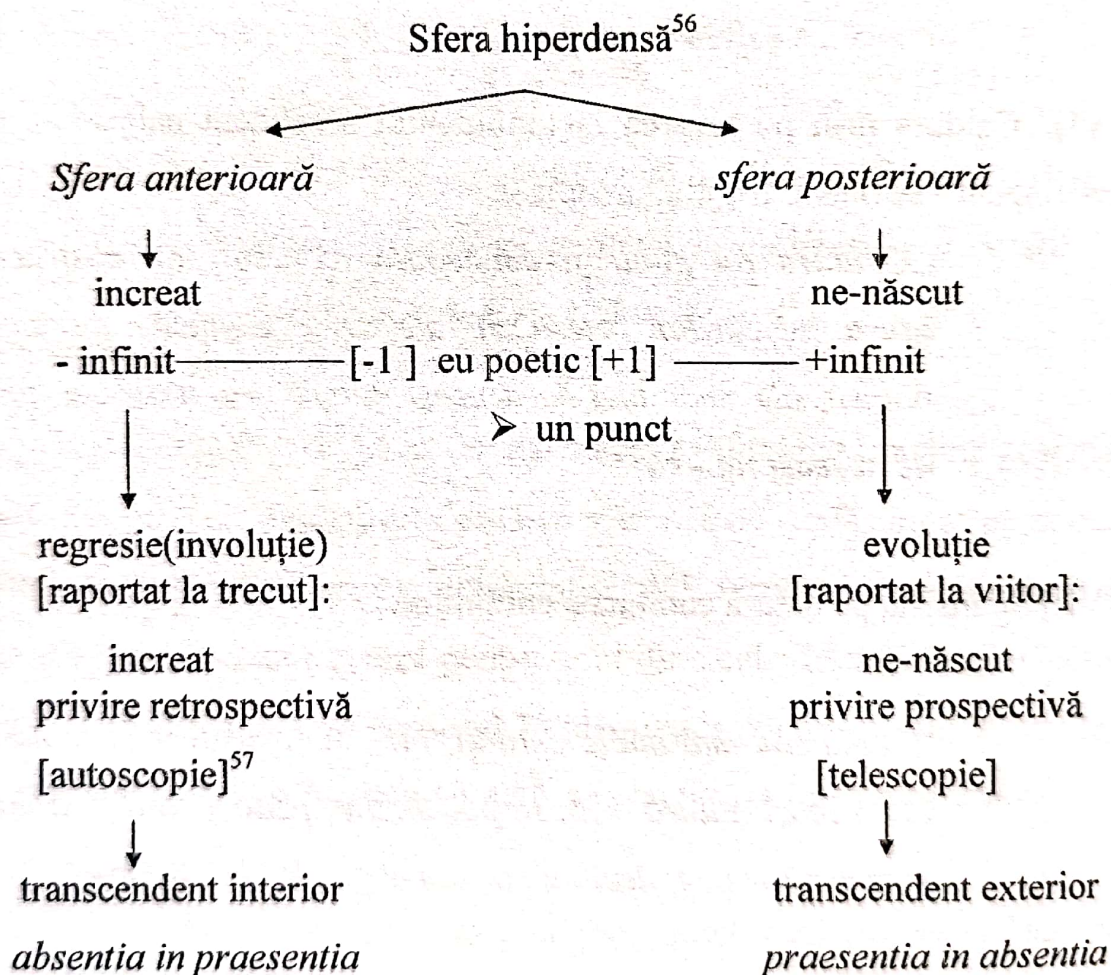
„Două sau mai multe entități, idei, sentimente – care nu sunt de aceeași natură – nu se pot întâlni, pentru că diferă natura mișcării lor [...], deci nu pot stârni grade ale căldurii.”

Notă ... eseistică. Numai stările înrudite pot crea căldura ce poate fi și agonie, dar și principiu întemeietor al contingenței.

[VIII] Propoziția:

„Numai întâlnirea lui 1 cu 1 în direcția contrară poate stârni
căldura abstractă”.

... devine adevăr în limbajul poetic. Reflecția aceasta se explică printr-o „sferă hiperdensă” ca ultimă treaptă a universului inteligibil sau metafizic (opus universului sensibil sau antimetafizic) – alături de ou cosmic, zero: arhetipuri, punct, cerc, sferă ... – din cosmogeneza poetică stănesciană. Sfera hiperdensă este o sumă a entităților aflate între – infinit și + infinit într-un raport biunivoc și o poate fi redată prin schema:



⁵⁶ Schema respectă informațiile critice în urma lecturii volumului *Nichita Stănescu. Orizontul imaginar*, Ed. Imago, Sibiu, 1983, semnat de Corin Braga.

⁵⁷ Autosopia și telesopia ca modalități ale cunoașterii sunt folosite în textele critice semnate de Corin Braga [*Nichita Stănescu. Orizontul imaginar*, Imago, 1993, Sibiu], Daniel Dimitriu [*Nichita Stănescu. Geneza poemului*, Ed. UAIC, 1997, Iași], Luminița Chiorean [„Natura cuvântului. Din(spre) ”răzgândirile” lui Nichita Stănescu”, în *Studia UPM. Philologia*, 1/2002, Tg. Mureș, pp.49-59]



E posibil ca poetul să fi simțit nevoia unei lămuriri înspre receptarea mesajului poetic din volumul *Măreția frigului*, deoarece în volum apar trimiteri la sfera hiperdensă, situată între lumile posibile receptării văzutelor, fiind vorba de *mundus imaginalis*, zonă locuită de ființe eterice – îngeri, daimoni:

„- Vrei să trăiești numai pentru mine

Și singur

Și fără umbră, cum fără umbră este

cifra unu? [...]

■ Da te las să-ți fie dor de mine[...]

■ Da te la să mă disprețuiești.

- mă port de parcă a fi cosmic; -

de fapt cine ești tu, bestie?

■ Cine să fiu. Eu sunt da.⁵⁸ [Scurtă vorbire]

● „Unde sunteți voi, stări ale neliniștii? [...]

Îmi pun tâmpile

între litere și hârtie

■ Dar nu este nici un loc între ele,

râse îngerul, -

ce cauți tu, acolo, în îmbrățișarea lor?” [Spre semn]

[IX] Adnotarea precedentă își continuă substratul (seva) explicativ(-ă) prin ajustarea la „ideea de căldură”. Astfel:

„Căldura reprezintă și este anularea, moartea reciprocă a

două entități, sentimente, idei – de aceeași natură, însă cu sens

⁵⁸ Afirmția sau negația denotă „ideea de...”, imaterialitatea, perspectiva noetică.

„contrar. Ea nu poate fi recuperată decât de entități identice celor ce au degajat-o. Frigul absolut semnifică cea mai lentă destrămare a sentimentelor.”

Iată câtă transparență la explicația ce însoțește titlul volumul *Măreția frigului* (romanul unui sentiment). Adăugăm de asemenea motto-ul acestui volum, iar în subsol explicațiile poetului:

„ – La ce vă mai gândiți; ce noi idei aveți domnule Niels Bohr?”⁵⁹

– Ah, domnule Oppenheimer⁶⁰, de câte ori îmi vine o idee nouă, îmi vine și ideea să mă spânzur.” (citată din memorie dintr-o carte împrumutată numai pentru o noapte)

[1985, *Ordinea cuvintelor*, II: 74]

Frigul va desemna poetic conservarea în noua identitate anunțată de volumul *Măreția frigului* - în care „*Iarna și frigul sunt simboluri ale universului inteligibil în care se va desfășura nașterea.*” [Braga, 1993: 75]

[X] Penultima reflecție pe marginea ideii de căldură este cunoașterea prin sentiment

„Modelul primar, arhetipul cuvântului, este explozia[n.n. „force de frappe”] (tipătură). Astfel înțelegem cuvântul care creează. Însăși explozia este cuvânt, ciudată participare

⁵⁹ Domnul Bohr nu gusta poezia, dar a desenat cât se poate e poetic prima schemă a atomului.

⁶⁰ Domnului Oppenheimer îi plăcea poezia greacă, ceea ce nu l-a împiedicat să fie tatăl primei bombe atomice.

*auzului devenit conștiință. Auzul este simțul cel mai primar.
[...] Auzul este un sistem de referință intermediar al căldurii."*

... este o străfulgerare ce ne poartă de la gândirea prelingvistică la cea (post)lingvistică.

[XI] În fine, căldura revenind la analogul sentimental poate fi gândită ca natură divină, în sensul creației - facerea lumii după modelul entităților de aceeași natură, dar care să funcționeze pe principiul contrariilor, spre atracție, spre refacerea Unului cosmic:

„Căldura este gândire cerească."

... și de ea dispune eul creator, care se conservă în noua identitate: de Înger.

E. Eseul *Să-i iubim pe visători* [R/IX; AP/III; FP/J: 578-579] l-am încadrat în clasa eseurilor cu *titlu stimulative*. Se face aici invitația la o reală receptare a operelor de artă prin semnificațiile *mitomaniei* – iubirea / apropierea de mit / interpretarea lumilor din perspectiva mitică:

*„Gândirea în mituri proliferază în jurul ei o dulce mitomanie,
cum magnetul în jurul său invizibile linii de forță ce atrag
pilitura de fier pe orbita sa.[...]"*

În primul rând, prin mit, viziunea asupra lumilor poate fi înțeleasă ca exagerare:

„Vorba domnului Shakespeare care zicea undeva că poetul, contemplând un măr, vede în el un leopard, iar când scrie cuvântul măr, îl scrie mirându-se că ceilalți nu văd măreția leopardului.”

Altfel, mitul este acoperit de fantezie, imaginație, dar și generozitate, virtuți ce subscriu la o psihologie a mitului, subliniem noi, psihologie a artei / la care va recurge și poetul:

„Fantezia ce altceva este dânsa, decât o totală lipsă de suspiciune, o absolută lipsă de sentiment al concurenței, deci al invidiei.”

Adăugăm și creativitatea, ca trăsătură semnificativă pentru psihologia artei:

„În cazul poeziei, lipsa de invidie, absența instinctului de concurență are o adevărată natură creativă. De ce? Pentru că firea genuină a gândirii poetice naște lucruri, naște obiecte, naște ouă siderale și albe[...].”

„Să-i iubim pe visători!...” este îndemnul ce controlează mesajul eseistic. Folosindu-se de replica lui Adrian Zografi, personajul autobiografic al lui Panait Istrati, eseistul aduce în prim plan rolul cititorului al cărui talent nu trebuie ignorat. Căci cititorul ... rescrie opera. În gândirea lui se oglindește artistul:

„Nu, nu se poate să vezi zâne, dacă nu ești zânatic!”

Cititorul este el însuși „suflet de artist”, ar spune Gavrilescu, personaj din fantasticul eliadesc.

F. Dintre *titlurile tematice*, optăm pentru eseul *Despre corpul alergic al ideilor* [R/III; AP/IV; FP: 85-87]. Pretextul eseistic este geneza ideilor, „cel mai mare miracol al existenței terestre!”

Se prezintă succint cauzalități și raporturi simultane petrecute în cosmos între lumile imaginarului poetic stănescian - spațiile natural, artificial, abstract:

„Dacă umanitatea a apărut în urma nașterii spațiului artificial în sânul spațiului natural, spațiul artificial reprezentând însăși umanitatea în raport cu spațiul natural, el naște la rândul său spațiul abstract.[...]Putem afirma că omul aflat în centrul spațiului artificial are ca limite spațiul natural și cel abstract.”⁶¹

Aceste spații au drept corespondente treptele: cosmos, antropos și logos, devenite în poetica stănesciană universuri sau imaginare - fizica, metafizica, respectiv antimetafizica, grilă stilistică respectată și de critica literară.

Fiecare din aceste spații este cercetat de un anume domeniu:

„Știința reflectă în planul ideilor spațiul natural. Politica – spațiul social (deci spațiul artificial) și, în fine, Arta – spațiul abstract. Evident, subliniază eseistul, toate aceste trei reflectări sunt, din punctul de vedere al spațiului abstract, în

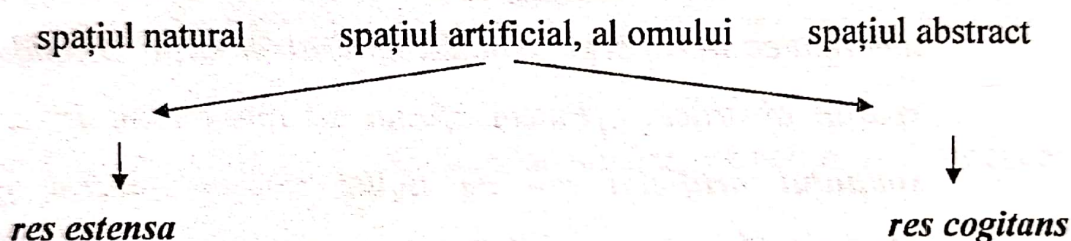
⁶¹ Evidențierea noastră are ca substrat dezvoltarea ideii de limitare a cunoașterii umane prin eseul de mai jos: *Aripa și roata*.

interferență, [...] în interdependență neantagonică, toate trei având întruparea comună în corpul ideilor (noțiune în sine, noțiune în tensiune și noțiune în explozie⁶²). ”

„Arhitectura” interspațială este vizualizată în capitolul al IV-lea, „Un ierbivor interior ierbii”, unde sunt interpretate și izotopiile raportate la „eu-conștiință”.

Omul se află mereu între cosmos și logos în dinamica stărilor de alienare sau de atracție.

Antropogonia



Ignoranța, alienarea, alergia ca epidemie noetică sunt stări ce-i vor produce eului creator rupturi existențiale [cf Pop, Petrescu, Braga] de propria biografie, resimțite acut în antropogonie și redată de o conștiință lirică lucidă, dinamizând o poetică a rupturii care va antrena schimbarea tematică (dinspre memoria războiului spre adolescență) și modificarea concepției poetice (de la poezia metaforică spre „starea poeziei”, trezirea conștiinței, transcenderea în spirit și în cuvânt):

„Prima formă a naturii de care ieși cunoștiință este propriul tău trup. Luarea la cunoștiință a propriului tău trup⁶³ e un prag

⁶² Să amintim că ideea a fost remarcată în eseu *Note asupra căldurii și ideii de căldură*.

⁶³ În acest sens, relevant este discursul poetic din volumul *11 Elegii* [1966]

esențial al cunoașterii. Din durere apare frica, din rănirea părții de natură a insului.

Cuvântul, însă, în anume cazuri, în cazul poetului bunăoară, are o forță atât de mare, încât anihilează frica primordială și transformă trupul său, prin extensie, trupul naturii, într-o mirare. Trauma adevărată a poetului se manifestă în cuvânt, în interiorul cuvântului⁶⁴. [...]

A îngrozi natura este o metaforă [...]: a impune un sens existenței și anume acela de a exista. Mitologia e o primă formă de a îngrozi natura, o primă încercare de a da măreție dimensiunii tragice a naturii.[...] Dante își începe trilogia cu Infernul și-apoi și-o continuă cu Purgatoriul și Paradisul⁶⁵. [...] Copilăria, încă neruptă de natură, mai precis de absurdul naturii, constituie infernul conștiinței de sine a omului⁶⁶. A îngrozi natura, a-i îngrozi absurdul ei de copilărie generalizată, a-i găsi tendința spre ființă e sensul poeziei mature.”[1985, Antimetafizica: 303-304]

O lectură în acest sens este oferită de critica făcută de Corin Braga [1993] asupra imaginarului poetic stănescian construit pe o paradigmă stilistică mitică a viziunii evolutive, de tipul cosmologiei ascendente creștine, ordonate spațial de Dante (cum reiese și din citatul de mai sus).

„Din neasemuirea poetului cu el însuși s-a născut ruptura, din ruptură care mi se pare fenomenul fundamental au apărut filioanele poeziei.” [1990, F P/ Pagini de jurnal: 471]

⁶⁴ Vezi volumul *Necuvintele* [1969]

⁶⁵ În plan poetic, i-ar corespunde imaginarul din volumul *Noduri și semne*[1982]

⁶⁶ Vezi volumele *Măreția frigului* [1972], *Epica magna* [1978]

Poetica rupturii se explică prin viziunea provocată de transfigurarea trauma războiului (din copilăria poetului) în prilej de autodepășire interioară, de salvare a eului⁶⁷, mai cu seamă în primele volume când „traumatismul infantil al războiului se rezolvă prin convertirea dintr-un proces paralizant în energie de întemeiere interioară” [Braga, 1993: 52] printr-o dinamică ascendentă și osmotică a eului liric [Pop, 1980: 11]

Revenim la explicația poetului:

„A îngrozi natura este o metaforă [...] prin care se impune un sens existenței, și anume acela de a exista”

... Este acesta contextul poetic asociat unei conștiințe lucide.

Finalul eseului încadrat la titluri tematice prin contrariile desemnând foamea existențială conține remarcă de „formulă schematică” a simultaneității raporturilor dintre ele trei spații, odată ce se conștientizează existența unor intermundii⁶⁸ – pre-natural, pre-abstract (cu sensul de prelingvistic!)- ce nu-s de ignorat.

Trebuie să subliniem că eseurile incluse în clasa tematică au puterea dezbaterii subiectului propus. De aceea am „alunecat” înspre alte subiecte: poetica rupturii și mitologia evolutivă, pe care ne-am văzut obligați a le comenta, fie și sumar.

G. Titlul amănuntului semnificativ propune un anume fapt material ori ideal ca pretext sau suport al ideii / grupajului de idei eseistice dezbătute pe parcursul eseului. Aici rămânem asupra eseului *Sandaua lui Marc Aureliu*

⁶⁷ „Moartea e un complex nerezolvat în memorie, e sentimentul absurd, generator de angoasă și inhibiții” [Braga, 1993: 52]

⁶⁸ Vom reveni la intermundii, pe parcursul capitolului referitor la obiectul estetic.

[R/II- prima; AP/III; FP/R'P: 268-274], în care sculptura lui Michelangelo [Michel Angel] devine punctul de plecare în pledoaria pentru Artă. Și poate nu întâmplător s-a oprit autorul asupra acestei statui ecvestre care îl reprezintă pe cel ce depune mărturie despre memoria prezentului:

„[...] în *Către mine însumi* [...]: „Cine a văzut prezentul știe și tot ce a fost odată și tot ce va fi vreodată” ca să încheie[...]: „Căci toate sunt identice și uniforme.” A vedea prezentul, așadar clipa dată spre viețuire, înseamnă de fapt a ști să vezi – un proces performativ și cu finalitate terapeutică.”

[Muthu, 1996: 17]

Statuia lui Marc Aureliu ca obiect de artă declanșează în sufletul artist cel mai frumos poem al clipei, replică peste timp la *carpe diem*. Sensul figurat al artei acroșează clipa: este momentul ascensiunii către un prezent iterativ.

Mai mult: eseistul găsește de cuviință să particularizeze discuția remarcând o a doua virtute estetică: exagerarea.

Timul uman al adolescenței este însemnat cu dreptul de a exagera în percepția realului:

„A fi adolescent înseamnă a fi apt să fii transformat de ceva din afara sinelui tău.”

De fapt, se va face distincția între real și ideea de real, care, după cum am fost informați prin eseul precedent, este familiară limbajului artistic. Prin urmare:

„O călătorie în real te poate îmbătrâni, numai o călătorie în ideea de real te modifică și te face să fii adolescentul etern.”

Dar „ideea de real este însăși Arta.” Adolescența este vârsta artei, a călătoriilor în spațiul abstract, timpul când totul e posibil.

Se propune un studiu de caz asupra ideii de exagerare ca lege a artei, iar ca opere de artă: *Statuia lui Marc Aureliu*, *Pietà* (prin non-tipologie fizionomică), *Moise*, opere de referință pentru arta renascentistă și, respectiv, perioada cubistă a lui Picasso (exagerarea exagerării).

Lecția exagerării în artă devine sublim didactică. Se propune o primă cale: dilatarea dimensiunilor:

„Am forfotit strigând, pe sub sandaua sculptată, de trei ori mai mare, a împăratului Marc-Aureliu. În așa fel a fost făcută statuia, încât să nu se știe dacă ea este de trei ori mai mare, sau cel care o privește este de trei ori mai mic. Numitorul comun este calul.”

Cum? În primul rând, se poate exagera realul, prin absență:

„Însuși dorul exprimă ca arhetip prima trăsătură a artei – exagerarea, prin absență, a realului.”

Apoi a doua cale a exagerării constă în „starea de levitație” – imponderabilitatea lumilor:

„[Pietà] Starea de levitație a pietrei se poate realiza prin sculptură. Sculptura este arta tactilului. Tactilul ridicat la idee. Ceea ce este îmbrățișat cu ceea ce nu este. Privire cu degete. Unghie cu retină.”

A treia modalitate a exagerării constă în „supunerea ideii la materialul care o exprimă”:

„[...] pentru ochiul atent și emoționat, supunerea grandiosului la mijloacele de comunicare fixe și limitate ne revelă ideea meta-sculpturii, a neidentificării sculpturii cu propriul lui material. Exagerare în minus, umărul drept al statuii lui Moise de Michelangelo stabilește cea de a treia posibilă exagerare (considerând exagerarea drept trăsătură fundamentală a Artei): falsa identificare cu materia comunicării.”

Perioada cubistă reprezentată prin pictura lui Picasso este o „exagerare a exagerărilor”.

Se formulează propoziția cu valoare de adevăr general valabil: indiferent de „instrumentul” ideii estetice (piatră, culoare, son, cuvânt), arta cunoaște libertatea exprimării, a exagerării în exprimare. Finalul eseului răstoarnă bunul-simț al adevărului în artă:

„Atunci când Poezia își propune ca material de expresie însăși poezia, nu mai avem de-a face cu poezie, ci cu meta-poezie. Poezia este meta-lingvistică și muzica autentică este meta-sonoră. Dar o meta-poezie și o meta-sculptură ar depăși întru totul criteriul uman.[...] Să nu uităm că aerul este acela care susține aripa.”

Concluzia e un adevăr general valabil: metapoezia nu există! E vorba de o translare logică a lui *acum* spre *atunci*, a lui *azi* spre *ieri*, căci memoria

prezentului se definește printr-o natură duală: *perspectivism* și *retrospectivă*. „Numai cerul se schimbă deasupra - sufletul niciodată!” ar spune poetul. Pentru poet, *azi* se reduce la autenticitatea actului poetic.

H. Eseul *Aripa și roata* [R/V; AP/IV; FP/III: 70- 71], un *titlu interferent*, surprinde prin metonimiile ce semnifică coexistența a două spații: aripa, spațiul noetic și roata, spațiul social; ilimitare copulativ relaționată cu limitarea, pentru a sugera statutul ființei: un Briareu cu patru mâini „sau mai precis cu sugestia a patru mâini, cele două dau sentimentul aripei” deschise într-o perspectivă de zbor, închis într-o sferă.

„Să nu uităm că aerul este acela care susține aripa.” [citată din eseul anterior] iar: „Aripa este forma naturală a roții. [...] Înaintarea roții reprezintă un sens al ascensiunii umane. Subsumarea aripei roții ne duce cu gândul la artifex, la semnificația constructivă a ființei umane”

Visul izolat este moartea spiritului. Omul ideal al lui Leonardo da Vinci răspundea doar idealului clasic: *mens sana in corpore sano*. Spațiul artificial este gândit ca sferă. Doar *Paradisul* sau *Mundus Imaginalis* poate fi reprezentat prin paralele.

„Nu știu dacă a înscrie un om între două paralele e o fericită viziune asupra omului. Dar oricum, alăturând-o celei de a înscrie omul într-o roată, din nou ne revine ideea că îngereasca nu se poate învăța, dar roata da.[...] Îngereasca o știi sau n-o știi, lumea se învață.”

- Un alt aspect al artei: adevărul „polipier”, subiect conținut în eseurile *Despre corpul alergic al ideilor* (spații sau universuri), respectiv *Aripa și roata* [exagerarea ca lege; meta-arta), îl propune eseul *Realul social și realul estetic* [R/III; AP/III; FP/II: 48-50], discurs de asemenea înscris în grila titlurilor-interferente.

Stabilind ca ipoteză sistemul de referință simțurile omului și modul lor de a percepe realul, eseistul decide o primă teoremă: disocierea realului în real social cu funcție generală și abstractă, respectiv real estetic, cu funcție concretă, un raport de corelație, interdependență, și nicidecum de confundare, suprapunere.

Al doilea postulat surprinde prin dezbateră raportului dintre artă și adevăr, stabilind ca ipoteze domeniile de definiție ale celor două noțiuni.

Arta este un adevăr: conține adevărul vieții, devorează adevărul social:

„Descoperirea în artă echivalează cu adevărul.”

Având un caracter monadic, arta reprezintă un adevăr propriu, ce corespunde punctului Aleph:

„Unul din vechile mituri ale gânditorilor era acela de a descoperi adevărul într-o singură cifră. Citez mitul foarte frumos și foarte vechi, mitul literei Aleph, care reprezenta nu numai făptura omului, dar totodată reprezenta punctul din univers, în care, dacă ești plasat, realizezi tot universul în mod global.”

Este punctul important din antropogonie, receptat ca putere a mulțimilor infinite al căror număr de ordine - cardinalul mulțimii - se notează

matematic' cu aleph⁶⁹. Solomon Marcus [1985: 197] „vede” în poezia stănesciană varianta teoriei cardinalelor transfinite ca mod de exprimare a creșterii exponențiale a universului:

„L-am întrebat odată pe Nichita Stănescu de unde cunoaște această teoremă. Poarta spre universul lui Cantor îi fusese deschisă de profesorul său de matematică din liceu, Ion Grigore[...] Poetul a fost fascinant de această teoremă, văzând în ea o expresie lapidară, deosebit de sugestivă, a escaladării exponențiale cu care ne asediază timpul, escaladare care depășește dimensiunea umană a perceperii realității.” [Marcus: 1985,197]

Adevărul nu-i static: cunoaște o evoluție în timp și spațiu. Fiind o relație, un raport, diferă prin modurile deducției cognitive din știință, politică, artă. Prin urmare sunt nu mai multe adevăruri, ci „mai multe canale de a ajunge la adevăr”:

„Adevărul nu poate fi inventat. Ceea ce se poate inventa e drumul, deducția adevărului.”

Se consemnează „adevărul polipier” și se reclamă prezența lui Argus

⁶⁹ „Afectată de diferiți indici, prima literă a alfabetului ebraic exprimă, în teoria lui Cantor, diferite numere cardinale transfinite. Indicele zero corespunde puterii numărabilului, simbolizând prin șirul numerelor naturale: 1, 2, 3, ..., n,... Alef unu se obține prin ridicare lui alef zero la puterea alef zero[...] Operația de ridicare la putere[de la exponent egal cu baza], aplicată în mod succesiv, pornindu-se de la alef zero, conduce la numere cardinale din ce în ce mai mari, neexistând în această privință nici o limitare.”[Solomon Marcus, *Timpul poetic*, în *NS- Frumos ca umbra unei idei*, Ed Albatros, București, 1985, p.197]

„Din punctul de vedere al artei, îmi imaginez un adevăr polipier, multiform și cu miriade de ochi, putând fi atins din foarte multe unghiuri.”

În natura lui „polipieră”, adevărul acceptă „o pluralitate de sisteme de referință.” Postulatul este exemplificat prin adevărul de tip dogmatic al lui Bacovia, fapt explicabil prin folosirea metodei evocatoare:

„[...] evocarea fixează puncte din istoria adevărului, iar invocația tinde să depisteze posibile trasee ale adevărului.”

Se formulează ultimul postulat asupra rolului artei, insistând pe exprimarea ideii în artă:

„Rolul artei nu este în primul rând de a exprima idei, ci acela de a exprima tensiunea ideilor. Dar, ca să poți exprima tensiunea unei idei, o idee generală trebuie întotdeauna să planeze pe fundalul operei de artă. [...] înțelegem ideea în artă ca pe o aspirație spre un adevăr”

I. Metaforicul titlu *Scrierea inului* [R/VIII; AP/III; FP/R’P/III: 314-315] propune un discurs eseistic despre *actul cunoașterii prin poezie*.

Pretextul îl constituie memorabilul enunț:

„Nu există poeți, ci numai poezie:”

Deoarece se afirmă echivocul poeziei ca act cognitiv:

„Uneori, cred că poezia este și un act de cunoaștere, sau, mai degrabă, o exprimare parțială de după cunoaștere – de după

„ce cunoașterea s-a săvârșit. Un refuz al amintirii ei, al cunoașterii, o liniște grăbită succedând unei neliniști vaste și leneșe.”

... se cercetează cele „două posibile căi de legătură întru cunoașterea” lucrului, și anume:

„Una ar fi *scrierea* lui, scrierea obiectului în înțelesul ființei noastre, disculpându-l de străinătate prin moarte, transformată într-una din grafiile ființei noastre. Alta ar fi *revelația*, transcrierea insului în limbajul lucrului revelat sieși.”

Se remarcă aici două aspecte:

- primul, *scrierea* „văzută” ca moarte a obiectului în semn - literă, semn, simbol, cămașă, mască etc., scrisul având un „caracter funerar”;
- al doilea, posibil să activeze pe principiul simultan al amintirii ... (re)cunoscute cândva ca real: *revelația* dinspre resurecția semnificațiilor purtate de semnul obiectului prin consubstanțialitatea auctorială sau lectorială, un fel de hemografie, respectiv hemolexie în cazul lecturii (comunicare, vorbire). De fapt, aceasta este și starea subliniată în finalul eseului. Demersul urmează parcursul interogativ retoric, ipotetic formulat ca fapt restrictiv:

„Mă întreb dacă, și numai dacă, a cunoaște (s.a.) merită să intre în amintire.”

... atitudine întreținută printr-un alt enunț retoric argumentativ:

„Mă întreb dacă nu cumva litera, semnul, simbolul, masca, cămașa nu sunt decât amintiri reprimite.”

Aflându-se într-o eternă revenire asupra existenței, natura se leapădă de amintiri:

„Inul însă este înțelept. Inul se suportă pe sine gol. Inul crește din sămânță, înverzește și se duce spre nici o culoare prin dulce îngălbenire.”

Antropogonia face apel la amintire ca memoria colectivă a umanității. De aici relația scriere – amintire:

„Mă întreb dacă nu cumva scrierea nu este decât o formă mai solemnă a amintirilor.”

... dar se insistă pe un anume „scrierea cu sine”: actul poetic al unei conștiințe lucide:

„Scrierile destinului le citesc cu patimă și cu înfrigurare. El rămâne revelat și în afara scrierilor lui, scriindu-se cu mine.”

J. Ca exemplificare a eseului cu *titlul-paradox* am selectat *Soclu pentru punct* [R/III; AP/IV; FP/III: 87-88]. Paradoxul este provocat de necesitatea de a-i găsi punctului, celei mai mici dintre existentele posibile, un fundament, bază, chiar un soclu. Fiindcă dincolo de punct, se întinde domeniul latenței, al Increatului...

„punctul căre este tot ceea ce este pretutindeni de nimic; - pe ce s-ar putea sprijini decât pe concret, cel mai temeinic în mister fiind piatra.”

Aflat la intersecția dreptelor, se ia ca loc al statuării spre nemurire a punctului vârful piramidei:

„O imensă temeinicie de piatră se trebuia întruchipată în piramidă pentru a susține punctul culminant din vârful său.”

Fiind primul punct dintre existente, și cel mai mic ca dimensiune, odată cu el se naște și perpetuarea existenței. Pentru a ne edifica asupra caracterului evolutiv anunțat de punct, poetul speculează corelația punct - număr⁷⁰.

„Odată cu 1 se naște și 2. doi e asigurarea lui unu. Unicitatea eternă nu e cu puțință. Doi este posesiunea lui unu. Existența naște posesiune prin nerealul ei, ratează, alienează existența din sinele ei. [...] 1 nu are sistem de referință; 2 semnifică dintr-odată linia unde orice 1 poate fi mijlocul ei.”

Prin urmare: concretul e unic și calitativ; abstractul e repetabil și cantitativ.

De aici poetul stabilește legea prin care punctul este infinitul, redat concret prin „vârful piramidei, care semnifică însuși cuvântul”. Punctul se identifică astfel cu Aleph, însuși Logosul creator: prima literă a alfabetului mistic prin care Dumnezeu a făcut lumea.

⁷⁰ Punctele cele mai rapide au numărul cardinal cel mai mare - cu cât crește viteza unui corp, cu atât crește masa acestuia! [apud Einstein]

K. *Hemografia lui Tom* [R/III; AP/IV; FP/R'P/III: 305-307] este unul dintre eseurile cu *titlu metonimic*. Prin interpretarea la acest eseu, trecem spre dezvoltările unei conștiințe artistice lucide. Într-un haiku, intitulat *Autoportret* [*Epica magna*, 1978], poetul dădea o definiție hemolexie prin care fiecare își locuiește vorbirea – comunicarea e un topoi:

*„Eu nu sunt altceva decât
o pată de sânge
care vorbește.”*

Sângele nu poate fi semn - „*Sângele nu cântă*” [*Nod 20, Noduri și semne*, 1982]- , decât dacă se transformă în vorbire. În finalul aventurii contingente, poetul, la avertismentul daimonului, se schimbă în cuvânt. Apreciem metamorfoza în vorbire drept cauză teleologică a sângelui, odată ce demult eul creator conștientizase hemolexia. În același ultim volum antum, „pata de sânge” trece în cuvânt:

„Ea devenise încetul cu încetul cuvânt”

[*Semn 12, Noduri și semne*, 1982]

Atât de firească și de necesară este simțită tehnica ”scrierii cu sine”, încât corpul de hârtie al poemului respectă cu fidelitate comportamentul corpului fizic al celui care-l redactează. Știința relativ tânără, dacă o raportăm la modernitate, vârstă a umanității dornică în a cuceri figurile alterității dinlăuntrul fiecăruia, forme ale inconștientului, „inventată” de conștiința poetică stănesciană va fi numită *hemografie*. Și este astfel descrisă:

„Hemografia este abstractă și practică totodată. Te scrii pe tine pe dinlăuntrul sufletului tău mai întâi, ca să poți la urmă să scrii pe dinafară sufletele altora.”

Este starea de spirit absolut necesară însoțirii cu eul creator. Prin hemografie este posibilă verificarea adevărurilor poetice rostite asupra conștiinței: cunoașterea pe deplin a lucrurilor, a lumilor presupune transvazarea în acele lucruri, locuirea treptelor scării lui Iacob prin cedarea diferenței specifice. Pentru a stăpâni cuvântul trebuie să te schimbi în cuvânt; pentru a stăpâni comunicarea trebuie să fii vorbire; pentru a stăpâni universul trebuie să fii ...

„Îngerul se uită posomorât la mine:

- Eu aș fi vrut să fac din tine un om, iar nu un înger. De ce mă dezamăgești?”

... trebuie să conștientizezi dimensiunea[-ți] angelică. Ar fi o primă inferență eseistică.

3.3. Arhitectura discursului eseistic

Cea de-a doua etapă pe care o vom dezbate este **redactarea discursului** eseistic. În teoria literaturii, se susține natura hibridă a eseului: un compozit între epic și liric. Astfel, compoziția eseistică ar propune un eterogen al genurilor-sursă.

Literatura secolului al XX-lea reformulează concepția clasică a conceptului de compoziție [Vlad, 1970; 1996], despre care se știe că menține coerența, fluenta ideilor, expresivitatea operei. La nivelul compoziției, fabulația este mecanismul căruia i se datorează aspectul



ordonării momentelor pe o linie evolutivă cauzală, oferind explicații asupra devenirii faptelor și întâmplărilor. Fabulația, mecanism cu specific epic, corespunde, în structura eseului, *contemplației* care generează sensul eseistic și impune momente comune cu subiectul epic.

Astfel: expozițiunea are corespondent stabilirea criteriului (duct, cum scrie poetul) sau a *sistemului de referință*, a *punctului de vedere*, enunțare în care se testează punctele de interes, unghiurile sau punctele de vedere⁷¹, criteriul⁷², posibile repere în dezbateră subiectului eseistic.

*Pretextul*⁷³ va substitui intriga, conținut fie în definirea unei teoreme sau axiome, a unui concept, termen, fie în declanșarea primelor ipoteze ce urmează a fi puncte de plecare în demonstrația teoremei [*tensiunea estetică* dintre imagine și noțiune, spre cuantificarea emoției estetice].

Desfășurarea subiectului corespunde *experimentului*, *demonstrației eseistice* făcută pe idei eseistice esențiale [*idei coerente și idei vagi*], disociate în *ipoteze* asemănătoare construcțiilor înrudite cu secvențele lirice, înlănțuite în *silogisme*, argumente și contraargumente.

Punctul culminant constă în validarea pretextului ca *adevăr* sau *noțiune*; este *concluzia*, care, deseori, poate să devină ea însăși teoremă ce urmează a fi demonstrată de-a lungul unui traiect contemplativ, deja descris, asupra căruia cititorul a fost avertizat.

În fine, ultima secvență contemplativă: deznodământul va incita cititorul spre un nou subiect eseistic prin *opțiunea pentru real* sau spre un

⁷¹ „Din însuși *punctul de vedere* semantic al realului despre sine însuși, fenomenologia este aceea a dragostei, a iubirii și a amorului, iar „*ductul*” este cel al corporalizării sângelui într-o singură inimă.” [1985, Secolul XX, *Răzgândiri*: 191]

⁷² „Luăm drept criteriu viteza luminii (didactic, bineînțeles) sau mai precis degradarea vitezei luminii, pentru a putea înțelege rolul organelor (discontinui) în alcătuirea mai generală a cunoașterii. Și, și a conștiinței.” [Logica *ideilor vagi*: 95]

⁷³ În volumul dat ca referință critică, semnat de Dumitru Tiutiucă, pretextul este preferat analizei și, în acest sens, se face corespondența cu tensiunea estetică [1979: 216-221]. Ambiția noastră este de a pleda pentru statutul aparte al discursului eseistic și de aceea am simțit nevoia sistematizării și denumirii actelor contemplative ale discursului eseistic.

alt ... sistem de referință, eveniment pe care-l vom numi *epilog*, segment provocator spre o nouă contemplație, promisă, de fiecare dată, ca inedită. Se pot face astfel similitudini compoziționale între povestirea în ramă și discursul eseistic, prin captarea sensului textual din alte cărți.

3.3.0. Contemplația⁷⁴

În încercarea noastră de a respecta proprietatea termenilor tehnici, optăm pentru *contemplație* ca mecanism specific construcției eseistice, fiindcă:

„a. nu există o tehnică a înregistrării ideilor în momentul lor culminant. Ideile sunt un mod de acțiune.

b. contemplația este o formă postumă ideilor.

c. actul scrisului este un act de rememorare, iar nu o acțiune, atunci când el se exercită în mod grav și fundamental.

d. ideile care vin în timpul scrisului sunt idei minore detestabile.” [1990: 94]

Fiind un act de rememorare, redactarea discursului eseistic este dificilă, presupunând (re)facerea „experienței infernului” ce va avea ca destinație paradisul - *mundus imginalis*⁷⁵:

„A-ți exprima în mod coerent o idee sau un sistem de idei înseamnă a face întrucâtva experiența infernului ...

a) a avea senzația că înțelegi ceva și a trăi acest lucru pe care-l înțelegi;

⁷⁴ Opțiunea pentru „contemplație” a fost sugerată de relectura eseurilor stănesciene care inaugurează tema „contemplării ... omului din afara lui”.

⁷⁵ Conceptul de *mundus imaginalis* este interpretat în ultimul paragraf al acestui capitol.

b) a uita în mod spontan ceea ce ai înțeles în secunda în care timpul înțelesului s-a consumat prin el însuși;

c) a încerca să-ți aduci aminte ceea ce ai înțeles – iată calvarul;

d) a reconstitui noțional ceea ce nu ține de noțiune;

e) comunicarea nu are o natură noțională. Mă refer la comunicarea trăită, iar nu la cea înțeleasă, care este de natură noțională.” [1990: 95]

Contemplația este o luare la cunoștință a realului, stare confirmată de eseul în discuție. Informația despre real ne parvine prin medierea organelor de cunoaștere umană apreciate prin calificativul discontinuității – organ vizual, olfactiv, gustativ, auditiv, tactil – „clasificare” senzorială și perceptivă propusă de spiritul stănescian având ca sistem de referință degradarea luminii în funcție de viteză, de la maximum spre minimum. Informația astfel obținută la nivelul analizatorilor este prelucrată „în planul conștiinței, adică în planul rupt de informația directă, oferită în planul care propulsează toate aceste informații în tendința unei cunoașteri sferice anti-discontinui” [1990, *Logica ideilor vagi*: 97] prin reprezentări în imagini sau reprezentări în noțiuni.

Hiatusurile cauzate de o cunoaștere discontinuă sunt umplute de sens printr-o cunoaștere sferică datorată sentimentelor:

„[X] Sentimentele pot fi interpretate ca forme vagi ale ideii sferice.

[XI] Ideea este, sau se poate formula în acest sens, ca o structură dedusă din informațiile organelor structurate.

[XII] *Organele structurate și informațiile care sunt propulsate în conștiință dau naștere unei forme abstracte, structurate, și anume noțiunii.*” [1990: 97]

Prin urmare, contemplația este traiectul dinspre imagine la sentiment, dinspre ideea ... eseistică spre noțiune. E o cunoaștere sferică, reversibilă, autotelică (o cunoaștere suficientă sieși, într-o primă etapă).

„Din acest punct de vedere, metafora, cuvântul nu au rolul comunicării, cât rolul de a complini discontinuitatea de percepție a structurii umane.” [1990, *Logica ideilor vagi*: 96]

O aceeași arhitectură îi este atribuită de către eseist și cuvântului:

„Cuvântul e sfera care se contemplă pe sine.”

[1990, *FP/ Despre cuvinte și limbaj*: 26]

3.3.1. Criteriu eseistic

Consemnam mai sus, la note (la subsolul textului), două citate spre exemplificarea primei secvențe contemplative: stabilirea criteriului eseistic în toate text-discursurile din 1985, intitulate *Răzgândiri*.

Propunem spre analiză citatele:

I. „Despre modul în care este scris acest eseu[.]”

II. „A-ți exprima în mod coerent o idee sau un sistem de idei, înseamnă a face întrucâtva experiența infernului ...[.]”

III. „Luăm drept criteriu viteza luminii (didactic, bineînțeles) sau mai precis degradarea vitezei luminii, pentru a înțelege rolul organelor (discontinui) în alcătuirea mai generală a cunoașterii. Și, și a conștiinței.”

IV. „Din punctul de vedere [n.n. simbolist], metafora, cuvântul nu are rolul comunicării, cât rolul de a complini discontinuitatea de percepție a structurii umane.”

Observăm că sunt stabilite patru redundanțe, și anume două criterii generoase: scrierea și exprimarea, respectiv alte două criterii particularizate, viteza luminii și corespondențele simboliste. Care ar fi scopul lor? Ele sunt indispensabile stabilirii pretextelor ce vor genera discursul eseistic construit pe termenii: eseu - comunicare – literatură - cunoaștere - conștiință - idee - noțiuni [noțiuni coerente vs. noțiuni vagi] - sentiment - sferă - idei coerente vs. idei vagi - conștiință - estetică.

Interesantă și specială, în același timp, este corespondența făcută între termen și criteriul stabilit. Spre exemplu: viteza luminii. Ruperea Cuvântului – semn al tragediei limbajului, postulat ontic - în “*vorbirea în limbi*”, poliglossia, este expresia verbală a spectrului de semnificații ivite între lumină, conform tradiției biblice de asociere a cuvântului cu lumina, *Logos și Lux*, și întuneric, circumscriere a sferei („*Cuvântul e sfera ce se contemplă pe sine*”) situate între registrul diurn și cel nocturn. O dată cu creșterea vitezei unui corp, crește și potențialul individualizării acestuia. Prin ieșirea din clasa comună se numește diferența specifică.

3.3.2. Pretext

Opera eseistică înlocuiește intriga, secvența ce incită curiozitatea lecturii, cu pretextul, numit de unii teoreticieni: *pretext eseistic*. Observăm în construcția eseului preferința pentru elemente raționaliste, ce pleacă de la idei înnăscute sau evidente, încifrate în axiome, postulate, altele dezvoltate prin teoreme, sau elemente empirice, care pornesc de la senzații, percepții, propunând în fiecare moment al căutării artistice un *sumum* de

informații ce înlesnesc cunoașterea. Eseul se definește astfel printr-o *dialectică a ideilor*:

„Nu există niciodată puncte de plecare certe, nici probleme definitiv rezolvate, căci gândirea nu înaintează niciodată în linie dreaptă din moment ce orice adevăr parțial nu-și capătă adevărata semnificație decât prin locul lui în ansamblu, tot așa cum ansamblul nu poate fi cunoscut decât prin progresul în cunoașterea adevărurilor parțiale. **Drumul cunoașterii apare astfel ca o oscilare perpetuă între părți și întreg, care trebuie să se lămurească reciproc.**” [s.n.][Goldmann, 1972: 227]

Ca atitudine estetică neomodernistă ce dinamizează discursul eseistic stănescian, recunoaștem neoatomismul⁷⁶, din care derivă fragmentarismul: principiu conform căruia tot ce există este materie, iar materia e compusă din atomi și din vid. Trăirile ca însemne reale, dinamice, vii sunt puse în balanță cu reprezentările, respectiv imaginile reflectate în conștiința artistului, participând la o arhitectură complexă a operei, un tot, un întreg.

Pretextul este dat de *gradul de abatere* de la firesc, de *tensiunea semantică* cumulată prin raportarea obiectului real la obiectul creat, textologic: raportarea obiectului dinamic la obiectul imediat (procesul semiozic este analizat în codul semiotic(capitolul al III-lea). Deseori se confundă cu abaterea tensională, este condiția metaforicului, a artisticului. *Petextul* are valoare stimulativă ca *resonneur* tematic și al ideii eseistice și este specific unei așa-zise „gândiri stimulate”[Eliade, 1934 : 48], provenind de la surse livrești. Dacă ideile eseistice respectă o ordine

⁷⁶ Amintim că neoatomismul are în vedere criteriul exprimat la nivelul ecuației: trăire – reprezentare sau imagine artistică – *alter ego* -urile poetului!

funcționând ca abatere de la principiile accesibilității și gradualității: de la simplu la complex, de la cunoscut la necunoscut, pretextul se caracterizează prin complexitate tensională pasibilă a declanșa demersul eseistic, secvență contemplativă de maximă intensitate semantică numită de Nichita Stănescu „*force de frappe*” – moment al „dislocării” sensului eseistic.

Fiind o prezență de fiecă dată, pretextul se distinge de celelalte componente eseistice și prin topică. De obicei este clar formulat în debutul eseului, fie printr-un citat, enunț hieratic ori generos, fie printr-o trimitere livrescă ori printr-un nume propriu, cu valențe apte a fi complinite printr-o combinatorie semantică, frazală și de conținut, particularizându-se într-o arhitectură de subordonare și coordonare specifice stilului scriitoricesc. Apogeul pretextului va fi aflat în finalitatea textului ca sens eseistic. Pretextul e cumpăna ce probează balansul ideilor, există de altfel un echilibru al ideilor eseistice, o ordonare a lor, o cădere a uneia dintr-alta și o combinare într-o ultimă reprezentare semantică, în cazul lui Stănescu, a sensului estetic.

3.3.3. Demonstrație eseistică sau experiment

Ideile eseistice angajate în discurs cunosc o succesiune logică, mecanism impus de structura rațională a gândirii autorului. Este lizibilă înlănțuirea de raționamente antrenate în discurs. Orice pledoarie eseistică are ca fundament confruntarea între viață și artă – relație *metaforică*⁷⁷, de substituie între două realități care au în comun date, informații identitare. Așa cum afirmam în paragraful anterior, pretextul va constitui atât provocarea, cât și referința, pragul de validare ideatică. Pe parcursul

⁷⁷ Componentele compusului *metaforă*, *meta-* și *-fero*, desemnează transferul, transportul semantic între două realități.

scrierii, discursul va fi confruntat permanent cu sursa. Se impun astfel cel puțin două principii al bunului (de)mers eseistic, și anume: principiul confruntării sau al opoziției și, respectiv, principiul simultaneității.

Simultaneitatea înscrie lumea în sincronie într-o dinamică ce refuză percepția:

„Față de un sistem de referință, în mișcare, existândul modifică uluitor, până la simultaneitatea cu sine, infinitele existentului”. [1985, Sec. XX, *Răzgândiri, Force de frappe*: 188]

... Este varianta nichitiană a existențialismului: lupta de identitate a “în-sinelui” cu “pentru-sinele”. Și totodată rostirea unui postulat ontologic. Mai mult: „*Cuvântul este simultan cu orice, oricând*” Astfel ideea-sursă va fi redundantă cu ideile eseistice demonstrate, manifestare posibilă în funcție de o invizibilă axă de simetrie...

În „oferta” teoretică pentru structura compozițională a discursului eseistic, se argumentează opțiunea pentru modelul stratostructurii operei literare propus de Roman Ingarden prin definiția evident supusă modificărilor, ca ținând de perceperea mai ales estetică a operei, a acelor legături subiective, complicate și relaționate între ele într-o serie de faze succesive și conexe sintetic.

Grila de lectură a lui Ingarden propusă ca model ni se pare incompatibilă cu lectura eseistică al cărei discurs ar trebui să răspundă cerințelor unei lecturi plurale [cf.Barthes] de tip hermeneutic [cf. Rifaterre]. În consecință, vom face un excurs (digresiune) la poetica lecturii, relevând aspecte de interes pentru citirea discursului eseistic.



Lectura eseului presupune o recitare, deci se fac „n” lecturi ale textelor-sursă, infuzate în discursul eseistic. Prin urmare, lectura se vrea circulară, reflexivă, mereu în revenire la date, informații, conexiuni, departe de a fi o mișcare lineară.

Mai ținem cont de faptul că eseul solicită un „cititor implicit” [cf. Iser] sau „cititor model” [cf. Eco], cerință motivată de natura discursului secund ce-și manifestă preferința pentru o lectură „retroactivă” sau hermeneutică a cărei funcție semiotică (sau nivel de semioză) dezvoltă ipoteze intratextuale, intertextuale.

J.L.Borges [*El Aleph*] deosebea trei tipuri de texte: unul jurnalistic, „simple relatări ale faptelor”, „propoziții efemere”, în care atât sensurile, cât și expresia paragrafelor sunt pur contingente sau accidentale; textul poetic, alcătuit din versuri care „supun sensul unor necesități de eufonie” și, în fine, textul produs de „al treilea scriitor, intelectualul. Este sigur că acesta nu a eliminat întâmplarea, nici din mânăuirea prozei (Valery), nici din mânăuirea versului, dar a negat-o cât a putut și i-a limitat contribuția incalculabilă. El seamănă de departe cu Dumnezeu, pentru care conceptul vag al întâmplării nu are nici un sens.” De aici necesitatea metodei hermeneutice în lectura de tip intensiv discursului eseistic [Kristeva, Barthes, Genette, Riffaterre], mai puțin „mimetic” sau fenomenologic (de tip extensiv).

În concluzie, eseul pledează pentru o lectură plurală, în care recitirea are un statut estetic normativ [cf. R. Barthes: paradigma recitirii sau modelul circularității temporale]. Mai reținem ca subiecte eseistice producțiile literare „scriptibles” [cf. R. Barthes], cele care acceptă lectura plurală, o ignorare a limitelor de interpretare. Dar, instituindu-se ca nivel secund, discursul eseistic propune îndeosebi un sens textual ce constă în

cel puțin acțiunea a două operații. Este vorba atât de reconstruirea sensului (*interpretare*), cât și de conștientizarea semnificațiilor (*apllicare*). Pentru definirea lecturii inițiale, H.R.Jauss mai adaugă nivelul de comprehensiune estetică (*intelligere*), reclamat mai cu seamă de eseu, situație respectată și de noi.

Discursul eseistic poate fi analizat ca o lectură semiologică în funcție de cinci coduri [1957, R.Barthes, *Mythologie* - "Sarazine" de Balzac]: codul epic; codul hermeneutic; codul cultural sau de referință; codul semnelor sau semnificațiilor conotației; codul simbolic. Cu excepția primului pe care îl substituim cu un cod contemplativ, toate sunt validate și de compoziția eseului.

Luând ca repere observațiile făcute pe marginea lecturii, optăm pentru compoziția în constelație a discursului eseistic⁷⁸, în care fragmentele au o topică bine definită, semnificând la nivelul ansamblului astral. De altfel, structura astrală se generează și la nivelul operei eseistice, ca întreg.

Dacă urmăm calea lecturii propuse de Borges, respectiv dacă luăm *Scripturile* drept produsul unei „inteligente stelare” sau al cuvântului dictat de Dumnezeu, ele devin:

„[...] un text absolut, în care contribuția întâmplării poate fi calculată ca fiind zero [...] O carte impenetrabilă pentru contingență, un mecanism cu scopuri infinite, cu variații infailibile, cu revelații ce-și așteaptă rândul, cu lumină stratificată [...].” [Aleph, 1999: 24],

Enunțul trimite la reflecția lui Nichita Stănescu:

⁷⁸ Anexa 5 !

„Contemplarea prin semn este o formă sublimă a tuturor simțurilor.” [1985, Sec. XX, *Răzgândiri / Force de frappe*: 188]

În analiza componentei demonstrative a discursului eseistic stănescian, revenim la confruntarea dintre viață și artă, idee artistică esențială pentru tematică, idee manifestată pe baza relației de transfer al semnificațiilor, relație de tip metaforic.

Odată stabilite viața și arta ca domenii (de definiție), ca realități, eseistul prezintă simultan înlănțuirea cauzală a raționamentelor care decurg unele din altele, la infinit. Nu-i decât acțiunea prin care autorul ne convinge de simultaneitatea evenimentelor definitorii pentru viață și artă.

Astfel devine limpede opțiunea noastră pentru eseul poetic, în sensul abordării temei generoase a „nașterii și devenirii artei poetice”, temă formulată și de autor în *Antimetafizica*.

În sinteză, putem concluziona că în opera eseistică a lui Stănescu se regăsesc următoarele tipuri compoziționale de demonstrații eseistice: tipul *discursiv*⁷⁹, cel *sistematic*⁸⁰ și *tema cu variațiuni*⁸¹, prima fiind preferata autorului.

Dar să exemplificăm prin mecanismul ideilor generate de eseul-cheie în acest capitol ce și-a propus descrierea structurii eseistice: *Logica ideilor vagi*.

1. + 2a. După ce au fost stabilite criteriul referitor la modalitatea scrierii eseului și pretextul de refacere a „experienței infernului”, urmează expunerea argumentelor care să susțină valabilitatea acestor idei. Trebuie

⁷⁹ Vezi comentariile la eseul *Știința fizicii reinventată de un om care nu știe fizică* ! De obicei sunt eseuri cu titluri metaforice, metonimice, paradox.

⁸⁰ Vezi titlurile tematice, cum ar fi eseul analizat *Despre corpul alergic al ideilor* !

⁸¹ În *Antimetafizica*, este inclus un poem cu titlul *Variațiuni pe aceeași temă*, dar de asemenea pot figura eseurile cu titluri ale anunțului semnificativ – vezi comentariul de la *Sandaua lui Marc Aureliu* – sau eseuri cu titluri interferente, cum ar fi cel analizat de noi pe parcursul acestui capitol: *Aripa și roata*.

făcută remiarca avertizării asupra compoziției eseistice: *mod, coerență* sunt elemente carteziene și funcționează ca raționamente înscrise în teorema(1), ce urmează a se derula ca temă a comunicării – se va stabili și domeniul: *arta* - sub două aspecte: trăire și comprehensiune (concepte echivalente pentru viață și artă). Comunicarea va vehicula astfel o dialectică între imagine și noțiune, mai vechea și dintotdeauna arzândă chestiune a artei – și de altfel preocupare a scriitorului - ca reprezentare în imagini și reprezentare în noțiuni.

3a. Demonstrația eseistică debutează cu un interludiu(1): viteza luminii este criteriu activ într-o dinamică a participării, implicării „organelor (discontinui) de simț în alcătuirea mai generală a cunoașterii. Și, și a conștiinței.” Faptul demonstrat disociază rolul organelor de simț de conștiință, printr-o sugestivă metaforă:

„[...] *nu sunt decât niște coarne de cerb care împung aerul.* [...]”
[1990: 95]

Retorismul interogației ce urmează are rolul distincției naturii organelor de simț față de conștiință:

„*Dar aerul dintre coarnele cerbului, ce este el? Poate fi cunoscut, poate fi împuns? Cu alte cuvinte, poate fi dedus și simțit?*” [1990: 95]

3b. Urmează secvența argumentativă(1) adusă în sprijinul „cercetării”. Aplicând grila „degenerescenței vitezei luminii”, se stabilește o ierarhie descendentă a rolului cognitiv al organelor de simț - de la vizual spre olfactiv, gustativ, sonor, tactil - cu înregistrarea unor hiatusuri între aceste trepte cognitive, ajungându-se la concluzia unei cunoașteri

discontinui. Discursul rememorează frânturi din *11 elegii*, ducându-ne cu gândul la *Omul-fantă*, a cărui putere de cunoaștere se disipează, deci se degajă sub formă de căldură, peste fantele ce probează discontinuitatea cunoașterii umane, ignorându-le prin umplerea cu „existente” pe cale metaforică sau simbolică:

„[...] metafora, cuvântul nu au rolul comunicării, cât rolul de a complini discontinuitatea de percepție a structurii umane.”

[1990: 96]

3c. Concluzie (1): coerența se definește în cazul cunoașterii umane prin discontinuitate. Deci coerența e doar un concept vehiculat în ansamblul logicii, ce duce la abstracțiune:

„Ideile coerente au un caracter discontinuu. Logica în sensul ei aristotelic, dar și logica matematică modernă au un caracter coerent, dar discontinuu.[...] Este ceea ce numim abstracție.” [1990: 98]

3d.+ 2b. Interludiu (2): se formulează o nouă teoremă(2) particularizată pentru artă, cu rol de pretext(2) în următoarea demonstrație eseistică:

„Înclinăm să credem că literatura își are la origine:

a. încercarea de a acoperi zonele neînregistrate senzorial ale naturii;

b. dorința de a supraviețui prin cuvinte, dedusă din neputința de a supraviețui în mod direct, prin sciziparitate;

c. toate acestea, bineînțeles, în planul conștiinței, adică în planul rupt de informația directă, oferită în planul care propulsează toate aceste informații în tendința unei cunoașteri sferice anti-discontinui.”⁸² [1990: 98]

Arta, aici literatura, prin modelul „sferei hiperdense”, este modalitatea de cunoaștere continuă, suplinind carențele fiziologiei rudimentare umane. Sfera⁸³ ca reprezentare gnoseologică propune o arhitectură nu închisă, ci rotundă, monadică: cercul se strânge sau se dilată fără a deteriora întregul.

3e. Demonstrația estetică(2) a literaturii, respectiv a poeziei, „câmpul gravitațional al cunoașterii.”[1990: FP / *Nevoia de artă*: 62; 63], chiar ca „organ” al cunoașterii, aduce în prim-plan un nou „element”: sentimentele, din care se vor naște ... ideile vagi. Sentimentele vor fi analizate simultan cu noțiunile (ideile coerente). Astfel:

„XI. Sentimentele pot fi interpretate ca forme vagi ale ideii sferice.

XII. Ideea este, sau se poate formula în acest sens, ca o structură dedusă din informațiile organelor structurate.

XIII. Organele structurate și informațiile care sunt propulsate în conștiință dau naștere unei forme abstracte, structurate, și anume noțiunii. [...]

3f. Concluzie(2): rolul sentimentului este acela al criteriului de natură gnoseologică, o reprezentare sferică⁸⁴.

⁸² Reținem afirmația pentru analiza textuală a ultimului eseu de referință pentru discursul metapoetic stănescian!

⁸³ Vezi Anexa 4: cosmogonia ca univers hipersferic și sferă hiperdensă!

⁸⁴ Este excelent redată imaginea sferică a sentimentului de iubire în poezia *Leoaică tânără, iubirea*: cercurile care se strâng sau se dilată, respectând trăirea, fiorul ...

XVI. *Complinirea hiatusurilor*, tradusă prin lipsa de informație în zona conștiinței, [...] *se traduce prin sentiment*.

XVII. *Sentimentele* nu au coerență și nici structură. În schimb, pe parcursul lor, ele *sunt continui*. Ele sunt *anti-noționale* iar, în schimb, în planul ideii ele reprezintă *ideile vagi*." [1990: 97]

Dacă refacem criteriul eseistic, observăm relația sentimente – idei ... vagi – imagine receptată în simultaneitate cu relația deja demonstrată: senzații – idei coerente – noțiuni. Prima relaționare are ca sistem de referință *literatura, arta*, a doua relaționare este dinamizată de *trăire, de viață*. Notă: se mai ia la cunoștință că:

„[...] *ideile vagi sunt dominate de spațiu, iar timpul lor este de natură interioară, este un semitimp*”. [1990: 98]

Ajustarea cu spațiu și ancorarea la timp a ideilor vagi va fi un subiect reluat în *Ultimele răzgândiri*.

3g. + 2c. Interludiu(3) echivalent al pretextului (3) ce propune teorema(3), și anume: *ideile vagi se exprimă prin metaforă*, față de ideile coerente, prin număr.

3h. Și urmează demonstrația(3):

„Numărul reprezintă coerența absolută, generalizată sau cu putința de a fi generalizată în idee. Metafora de esență metalingvistică sau antimetalingvistică nu poate reprezenta nici un fel de număr, nu are caracterul numărului, iar prezența ei în conștiință este numai aceea a unei idei vagi.” [1990: 99]

3.3.4. Concluzia sau între „logos” și „lux”⁸⁵

Concluzia se referă la elementul contemplativ ce corespunde în epic punctului culminant, nu întârzie să apară sub forma unei chintesențe ce cumulează și concluziile anterioare cu privire la comunicare și cunoaștere, trăire și înțelegere, viață și ... literatură:

- „Cunoașterea nu poate fi decât sferică.
- Structura umană nu are posibilitatea unei cunoașteri sferice.
- Sensul cunoașterii este ideea absolută.
- Structura umană nu îngăduie decât idei structurate: dacă $a=b$ și

$b=c$, atunci $a=c$, dar în același timp ea este posesoarea miracolului ideilor vagi care tind să complinescă cunoașterea parțială umană. Ideile vagi definite prin: dacă $a=b$ și dacă $a=c$, b nu est egal cu c .” [1990: 99]

Câtă meticulozitate la un poet! Câte detalii și argumente în susținerea „mesajului” estetic al artei!⁸⁶

Din teza realistă, selectăm procesul cognitiv care constă în: cunoașterea reflectată prin imaginea obiectului în conștiința subiectului; sfera obiectivității nu se confundă cu sfera obiectelor cunoașterii [planul ontic nu-i egal cu planul gnoseologic]; „conștiința problemei”[relația real-adevăr]. Teoria existenței adaugă acestor elemente cognitive: ontos-ul (ca *Philosophia prima*); atitudinea realistă: realul este transcendent conștiinței. Ambele teze sunt prezente în opera stănesciană, eseistică sau poetică⁸⁷.

⁸⁵ Capitolul IV, vol II!

⁸⁶ Vezi Anexa 4: Modelul cognitiv. Tripartiția sferică.

⁸⁷ Vezi Anexa 3 !

3.3.5. Epilog la sentimente > idei vagi > reprezentări în imagini

... Sau tendința spre „sferă” a sensului eseistic:

„Cele două tipuri de idei – ideile coerente și ideile vagi – se suprapun în mod simultan, contradicția dintre cele două logici este o contradicție în mișcare: tendința spre sferă.” [1990: 100]

Dacă bine interceptăm carența cunoașterii umane discontinue: „*Structura umană nu are posibilitatea unei cunoașteri sferice*”, atunci rămâne deschisă posibilitatea acțiunii altui „organ” de cunoaștere spre a valida sensul cunoașterii, despre care aflăm că: „Sensul cunoașterii este ideea absolută.” ... E vorba despre *organul poeziei*, care explorează intermundiile. Poezia este „organ de cunoaștere”(prin care suplinim carențele unei cunoașteri discontinui la nivelul organelor de simț umane)

Concluzia surprinde detașarea mesajelor estetice ale celor trei „teoreme”⁸⁸, adevăruri demonstrate, față de postulatele, axiomele exemplificate prin ultimele două „remarci” esențiale, în concepția lui Stănescu, pentru arta poetică, idei pe care le vom detalia în capitolele referitoare la obiectul estetic:

„*XXVI. Conștiința este un postulat. Ea nu este demonstrată în planul ideilor coerente, dar este sensibilă în planul ideilor vagi.*

XXVII. Estetica este expresia de vârf a conștiinței.” [1990: 100]

Dintre cele trei formule – discursivă, sistematică și temă cu variațiuni – posibile casete stilistice implicate într-o sistematică a eseului stănescian, reținem preferința pentru *tipul eseului discursiv*. Eseul „sistematizat” are

⁸⁸ Anexele 2 și 4 !

în vedere epuizarea descriptivă a unui fapt, într-un gest de detașare a eseistului – ca în eseurile-medalion literar sau portret. Tema cu variațiuni compromisă prin fenomenul omogeneității, „unitate în varietate”, riscă repetarea acelorași elemente până la epuizarea spirituală. Prin urmare, nu a fost practicat acest gen eseistic decât dintr-o tentativă compozițională ludică a eseului-mozaic sau puzzle.

Textul discursiv oferă posibilitatea concretizării mesajului estetic în urma selecției ideilor eseistice. Dar despre maieutica ideilor estetice „respirate” de eseul stănescian, matrice sau *pattern*, palimpsest poetic, se va scrie o altă carte. „Arhitectura” discursivă se instituie ca expresie a discursului eseistic, gen literar de actualitate.

Concluzii la *Arhitectura eseului poetic stănescian*

Scrierile în proză ale lui Nichita Stănescu, după cum însuși le numește, sunt eseuri. Prin ele, autorul reflectează nu doar asupra „înaintașilor”, ci mai cu seamă asupra „ideii de poezie” [1990, FP / *Pagini de jurnal*: 403], făcând o „critică eseistică” (cf Genette).

Am demonstrat natura eseistică a scrierilor stănesciene în proză (în număr de 202 eseuri) printr-o cercetare asupra compoziției eseului (structura), pledând totodată pentru identitatea genului eseistic (capitolul al II-lea: reprezentarea modelului eseistic. Anexa 4). Având ca repere etapele demersului eseistic – documentarea, titlul, subiectul eseistic, am analizat momentele redactării eseului: criteriu sau „duct”, pretext, demonstrație eseistică, interludiu, concluzie și epilog. Am constatat următoarele:

- criteriul consemnează termenul lingvistic, citatul sau ideea, intertextul ce relaționează eseul cu „marea carte” a culturilor și

civilizațiilor de peste timp; de aici, creditul nostru pentru termenul poetic folosit de autor: „duct” / punte între lumi, ca prelungire a evenimentului dincolo de timp;

- pretextul surprinde plauzibilul și prelucrarea ideilor eseistice;
- demonstrația eseistică devine o înlănțuire a raționamentelor, aici majoritar înscrise într-o estetică a poeziei neomoderne;
- interludiul este *hiatus*-ul care revitalizează discursul eseistic: e mecanismul logic al relansării ideilor la nivelul pretextului ce trebuie demonstrat;
- prin concluzie se scrie finalitatea unui prim mesaj eseistic, fiindcă nu va „aciona” niciodată în sensul interpretantului final sau logic;
- epilogul este momentul relansării noetice.

Pentru a-l considera obiect al cercetării noastre, am validat eseul poetic stănescian (și nu estetic, odată ce natura estetică este nota fundamentală a genului eseistic), stabilind și comentând documentarea, titlul și un inventar al celor 202 eseuri stănesciene după titlu, arhitectura discursivă⁸⁹.

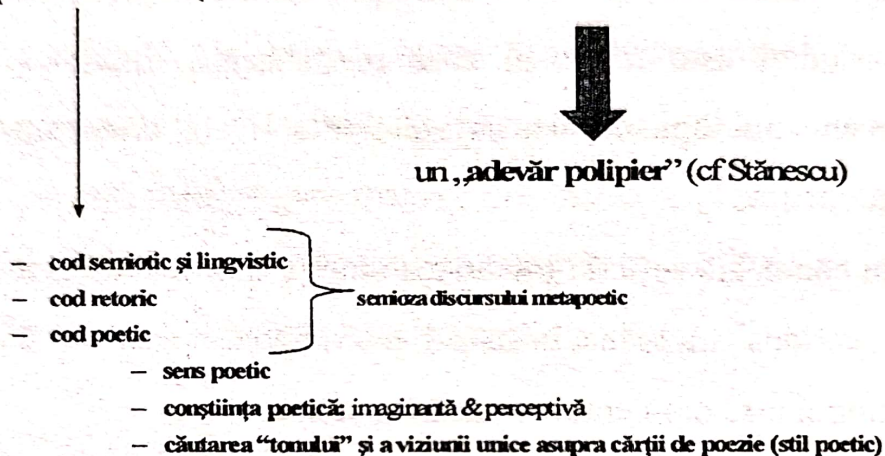
Am constatat că eseul nu poate fi autotelic. E doar un palimpsest cultural. Construindu-se de fiecare dată pe alt(-e) eseu(-uri), sensul textual al eseului este permanent (am putea spune, într-un limbaj metaforic, „longeviv”).

Opinia noastră se verifică și la nivelul principiului eseistic: contemplația (opusă evocării din genul epic, dar comună genului liric, de unde până acum interpretarea eseului ca gen „heteroclit”, afirmație cu care nu suntem de acord).

⁸⁹ Vezi Anexa 5 !

Opțiunea pentru semioza textuală (II)

- semioza textuală: „logica labirintică a sensului” → discurs eseistic:
proces semiotic (R-Text, Ob, I) → trăsătura(pluri-)codică a sensului textual



„Traseul labirintic” al text-discursului eseistic

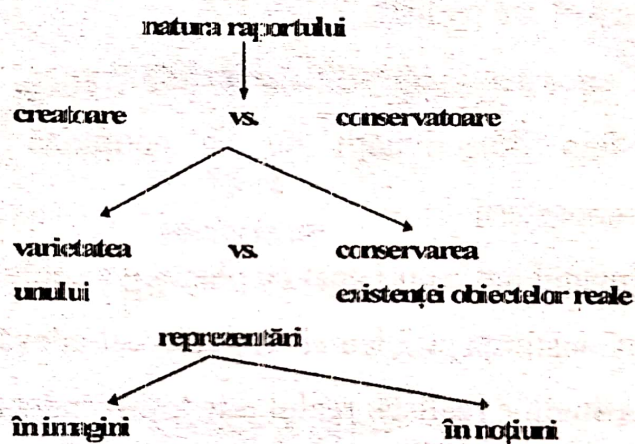
gramatică textuală + „fenomene pre-etic & pre-estetic”
(traseul lingvistic) (traseul logic și sau conceptual)

codul poetic al discursului
 („fenomen pre-poetic”)

Dinspre noologie... Partea ontologică

Criteriu 1: teoria cunoașterii

- estetica procesului de creație → paradigma noologică: teoria existenței, teoria cunoașterii, teza realului (comunicare)
- Gnoza
 - Mecanism: raport subiect vs. obiect



- Arhitectura dedaleciană
 - Ontos: tripartiție sferică

Anexa 3

Alte criterii la ontologia sensului eseistic

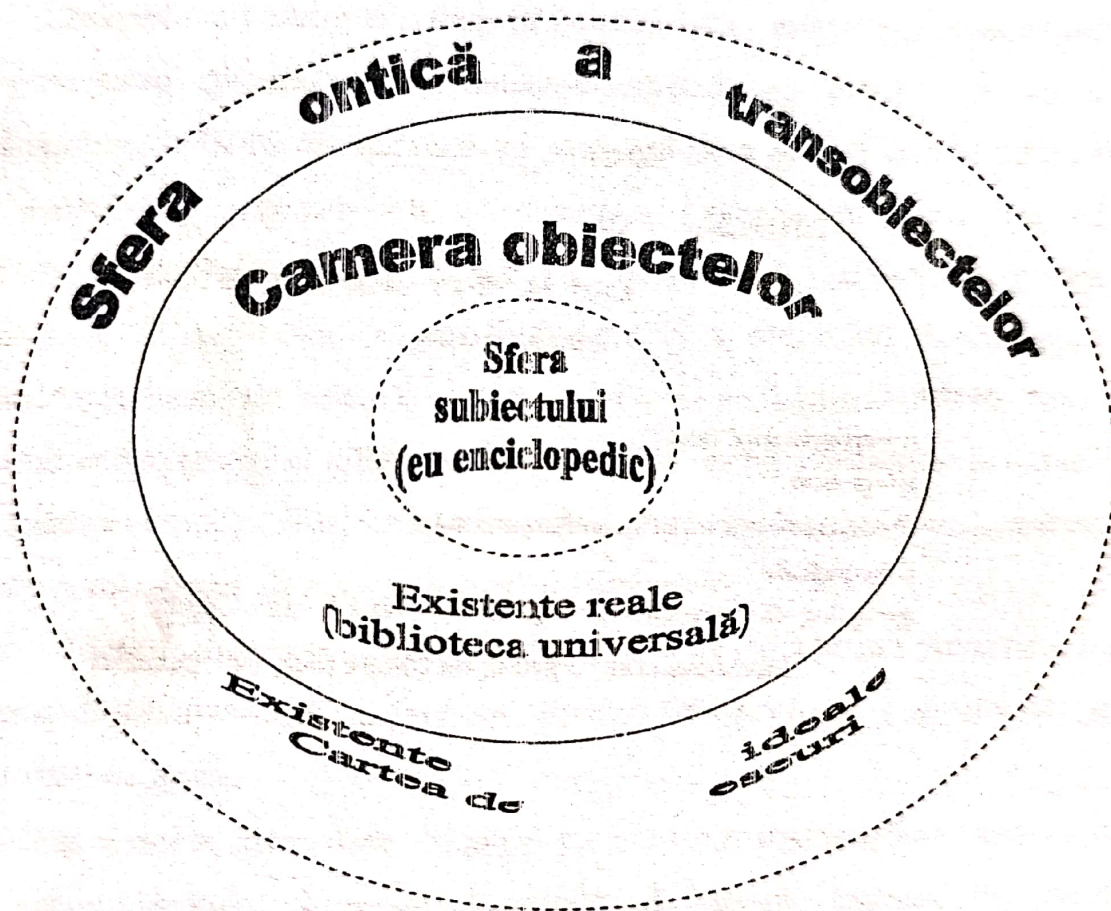
- Criteriu 2. Teoria existenței
 - Philosophia prima: ontos ~ Aristotel, Platon, anticii ~
- Criteriu 3. Teza realistă
 - Cunoașterea: imaginea obiectului în conștiința subiectului;
 - Sfera obiectivității nu se confundă cu sfera obiectelor cunoașterii
(planul ontic nu-i egal cu planul gnoseologic)
 - „Conștiința problemei” (relația real-adevăr)
 - Atitudine realistă: realul este transcendent conștiinței.

Notă. Trilema antică poate constitui referința pentru un posibil excurs la ontologia sensului textual⁹⁰ !

⁹⁰ Chiorean, Luminița, 2006, „Excurs la ontologia sensului textual. Eseul stănescian”, Congresul Internațional „Limba și literatura – Repere identitare în context european”, 2-4 iunie 2006, Pitești

Anexa 4

Modelul cognitiv. Tripartiția ontică



Compoziția în "constelație"

Experiment sau demonstrație eseistică

$a \rightarrow b \rightarrow c$

c_1

c_2

$c_3 + b_1 \rightarrow c_4$

interludiu c_5

$c_6 + b_2 \rightarrow c_7 \rightarrow d \rightarrow e \rightarrow \dots a_n$

interludiu

• unde:

a = criteriu sau "duct"

b = pretext

c = demonstrație eseistică (raționamente)

d = concluzie

e = epilog $\rightarrow$ criteriu (duct) = $a_{n+1} \rightarrow$ ieșirea din SFERĂ 

inventarea unui "organ de cunoaștere continuă": poezia



Epilog

„Nu există poeți, ci există poezie” (Nichita Stănescu)

Obiectul cercetării noastre îl constituie opera eseistică a lui Nichita Stănescu (202 eseuri poetice). Volumele de referință sunt: *Antimetafizica. Nichita Stănescu însoțit de Aurelian Titu Dumitrescu* (Ed. Cartea Românească, 1985) și *Fiziologia poeziei. Proză și versuri 1957-1983* (ediție îngrijită de Alexandru Condeescu cu acordul autorului, Ed. Eminescu, 1990)

Scopul investigației propuse constă în relevarea, demonstrarea, argumentarea și motivarea limbajului metapoetic prezent în eseistica stănesciană. În hermeneutica sensului poetic, pledăm atât pentru o lectură critică a metatextului eseistic, cât și pentru receptarea semiotică, lingvistică, hermeneutică, în sens larg, abordări imperative în înțelegerea procesului semiotic (de producere a sensului poetic și a obiectului estetic: poezia). Finalitatea semiozei textuale constă în receptarea particularităților unui stil poetic unitar, în sensul aflării aceluiași „ton” al operei stănesciene în ansamblul ei (poezie și eseu): „Găsirea tonului unitar și a viziunii unice a unei cărți este o lucrare interioară, de natură sisifică” [cf Stănescu].

Ipoteza de lucru. Cercetarea discursului metapoetic am proiectat-o după modelul discursivizării („mise en discours du poétique”) dinamizate prin întrebări de genul:

- Sunt scrierile stănesciene în proză eseuri? Cum argumentăm? Dacă nu sunt eseuri, trebuie acceptate formulele de genul: „scriere în proză”, „respirare”(limbaj metaforic), „tabletă”, „însemnare” etc., ambiguități vehiculate de critica literară (de până în prezent)?
- De ce obiectul cercetării noastre este eseul poetic, când avem poezia? Prin ce se legitimează discursul eseistic în literatura neomodernă? (Dar în comunicarea literară postmodernă?)

- Ce înțelegem printr-un discurs metapoetic? Este eseul poetic stănescian un discurs metapoetic? Poate fi vorba de un metadiscurs? Care sunt argumentele *pro vs contra*?
- Care e motivul opțiunii pentru o varietate de metode în interpretarea eseului ca discurs metapoetic? De ce preferăm semioza textuală? Dar metoda hermeneutică?
- Semioza textuală precede sau nu actul critic? Cum motivăm?
- Ce perspective critice propune analiza textuală aplicată eseului poetic? Ce proiecte vom stabili pentru cercetarea operei stănesciene? etc.

Dintre **obiectivele cercetării**, numim: (1) selectarea conceptelor operaționale și cadrul definirii lor: discurs vs text, discurs literar vs eseistic, discurs meta-, metalimbaj, metatext, poetic vs metapoetic, competență comunicatională vs poetică, intuiție poetică, principiu poetic, efect poetic, sens textual vs sens metaforic, semiotic vs semiozic etc.; (2) folosirea și operativitatea conceptelor lingvistice, semiotice și poetice în hermeneutica scrierilor stănesciene în proză ca discurs eseistic și metatext al poeziei; (3) aprecierea critică a eseului ca gen identitar (și nu „heteroclit”), indiferent de natura metalimbajului (poetic, filosofic etc.); (4) opțiunea pentru semioza textuală: consecință a convingerii că discursul (implicit, eseistic) este un proces semiozic; (5) selectarea codurilor semiologice, și anume: codurile lingvistic, semiotic, retoric și poetic, în vederea receptării critice a sensului metaforic și a conștiinței poetice ca indici textuali ai discursului metapoetic; (6) validarea metodelor și modelelor lingvistice, retorice, poetice și filosofice în hermeneutica dimensiunii metaforice a discursului eseistic; (7) ocurența metapoeticului în discursul eseistic stănescian interpretat ca „fenomen pre-poetic” (cf Stănescu) în sensul selectării, explicării și motivării mecanismelor ce provoacă și dinamizează dislocarea sensului poetic (*force de frappe*).

Epistemologia cercetării. Observăm că eseul stănescian rezonează dimensiuni culturale din diferite domenii: filosofia culturii, estetică, critică literară, lingvistică (structuralism, semantică), semiotică, textologie,

antropologie, mitologie, sociologie, psihologie, logică, fizică etc. Având în vedere complexitatea discursului metapoetic stănescian, am optat pentru lectura hermeneutică a cărei funcție semiotică (sau nivel de semioză) dezvoltă ipoteze intratextuale și intertextuale, fără a neglija interpretările din cele trei perspective, deja amintite: critica, lingvistica, semiotica. Astfel am aplicat o varietate de **metode și modele** dintre care amintim: analiza textuală (semioza textuală), analiza semantică; analiza stilistică; critică analitică; metoda hermeneutică; modelele semiozic, discursiv și semantic (modelul greimasian), modelul (poli)izotopic; modelul cognitiv („tripartiția” hartmanniană) etc.

Inovația teoretică și valoarea științifică a cercetării constă în: (1) abordarea integrală (pentru întâia oară) a eseisticii stănesciene în contextul criticii literare; (2) receptarea discursului eseistic stănescian ca palimpsest poetic: eseu și poezia prezintă o aceeași dimensiune metaforică, de unde interpretarea eseului ca parte a întregului, construct discursiv al operei poetice: eseu poetic și ... „poezie eseistică”; (3) aplicarea semiozei textuale, una din metodele aclamate de etica interpretării în sensul în care disciplinează hermeneutica discursului eseistic al cărui metatext este inepuizabil în semnificații; (4) elaborarea și argumentarea etapelor redactării eseului și a „arhitecturii discursive” pentru definirea ca gen literar distinct, dictat de o conștiință enciclopedică ancorată la mentalitățile lumii moderne debordante în informații (ca și cazul scriitorilor români neomoderni și postmoderni); (5) determinarea alotopiilor care generează sensul metaforic al discursului metapoetic la nivelul eseului stănescian; (6) elaborarea, la nivelul eseului stănescian, a modelelor semiozic (cap. III) și textual-metaforic (cap. IV).

Adnotări la „etica interpretării” ...

Făcând o incursiune în critica literară a operei poetice a lui Nichita Stănescu (eseistica nefiind până la acest moment subiectul criticii literare) și coroborând teoria plan-imagismului (cf Ion Pop, Ioana Em. Petrescu, Corin Braga) cu cea a

semnificației poetice (cf Ștefania Mincu), pornim de la premisa că semioza textuală (cf Carmen Vlad) este metoda optimă în interpretarea discursului metapoetic, deoarece vizează „logica labirintică a sensului textual” (cf Carmen Vlad), oferind informații și date dinspre conștiința auctorială spre limbajul poetic (cap. I.2).

„Opțiunea (interpretantului) pentru metoda textuală” (cap. I.3.) este dirijată de conștiința lucidă a eseistului. În „dimensiunea hermeneutică a sensului” (cf Coșeriu), semioza textuală își justifică rolul atât prin definirea discursului ca proces semiozic (cf Greimas, Courtés; cap.I.3.1.1), cât și prin logica sugestiei exprimate de poet prin dihotomia „*poezie pulsatorie* vs *poezie impersonală*”, care presupune deopotrivă abordarea tehnică și atitudinală a text-discursului. Poezia „*pulsatorie*” reiterează „*matricea poetică arhetipală*” (Stănescu).

Din cadrul teoretic al discursului (cap.I.3.1.1.), am reținut pentru interpretarea discursului eseistic conceptul „textului aisberg” (cf Carmen Vlad), definiție complexă și completă a discursului: „[...] *text-aisberg înseamnă un obiect eminamente verbal, parte a unui proces de comunicare și de cunoaștere, în și prin care se dezvoltă el însuși ca semn sau complex semnificativ și ca purtător al sensului*” [2000: 15].

Partea a doua a aceluiași citat stănescian, emblematic pentru capitolul teoretic destinat definirii, comentării și selecției din lingvistica textuală a conceptelor necesare cercetării noastre, sugerează interpretarea discursului literar (eseistic) dinspre textologie spre poetică. De aici și convingerea noastră că eseul stănescian gestionează „fenomenul pre-poetic”.

Prin capacitatea facultăților umane esențial artistice (intuiție, emoție estetică, imaginație, creativitate, instinct creator, conștiință poetică), pe lângă „*elocutio*” (competența elocuțională), discursul eseistic (literar) reține atenția prin competența poetică (cf Coșeriu, Borcilă): natura expresivă a limbajului secund.



În analiza discursului metapoetic, am consemnat și interpretat teoriile semiotice despre metalimbă și metalimbaj (cf Vlad, Neț)), metatext ca formă de expresie a metalimbajului (cf Neț), concluzionând că, în eseul stănescian, funcția metalimbajului poetic este de natură metalingvistică și metatextuală (cap. I.3.1.2.2): „*The main form of manifestation of the metalinguistic function in the literary text is, of course, the intrinsic metatext of the latter. An outcome of the polyphony of discourse, any literary text is also its own metatext, just as any poetic language is equally its own metalanguage.*” [Neț, 2002: 21] Prin metatext înțelegem regulile de explicitare a „fiziologiei”, „*acel sistem de mărci care îi indică receptorului regulile conform cărora textul își construiește codul și își manifestă lumile.*”[s.n.]”[Neț, 1989: 105]. În eseul stănescian e vorba de mecanismele de funcționare a codului și a sensului textual, de „autodesemnare” a limbajului poetic. Caracterizându-se prin sens metaforic (cf cap. IV, vol. II), discursul eseistic stănescian este de natură poetică în care „cuvântul e sfera ce se contemplă pe sine”, e vidul ce înregistrează înfinirea de sensuri. Sensul metaforic se produce prin căderea în vid a obiectelor estetice: poeziile.

Discursul eseistic stănescian este un adtext la „gramatica poeziei” (cap. I.3.1.2.2). Unul din sensurile metaforice ale eseului este „cuvântul văzut”: expresie lingvistică și atitudine, în limbaj metapoetic: „expresia viziunii”, dar și „viziunea”, un proces semiozic (distincția semiotic - semiozic - semioză textuală; cap. I.3.2).

Când metatextul se caracterizează și prin funcție metaforică (alături de funcția metatextuală), vorbim despre un discurs literar, consecință a unui proces imaginativ declanșat de conștiința poetică: instinct, curiozitate, intuiție, stare poetică. Prin urmare, avem de-a face cu dimensiunea metaforică a conștiinței (cf Blaga, Borcilă; cap.III.3.4, vol. II).

Arta este ulterioară intuiției poetice și este anunțată de efectul poetic ca mod de expulzare a obiectelor din limbajul poetic (cap. I.3.1.2.2). Simultaneitatea ca principiu poetic completează „tabloul” stării poetice stănesciene: „ - *Care este punctul tău de fugă? / - Starea mea de simultaneitate*

nu cu tot ce este, ci cu înțelesul lui (s.n.)" (cf Stănescu); printr-o parafrază la textul eseistic: înțelesurile cad în cuvânt. Înregistrând, în memoria afectivă, succesiunea planurilor simultane ale cunoașterii („*contemplarea lumii*”), tehnica *punctului de fugă* dezvoltă o funcție graduală, de natură etică odată ce propune ordinea (cap.I.3.1.2.2.), sugestie a „rămânerii în metaforă”. Intuiția poetică impune stilul artistic, „tonul” operei ca macrotext, în care, la Nichita Stănescu, poezia și eseul se complinesc, sunt un organism poetic.

Stilul poetic stănescian (mai ales din discursul eseistic) se află la intersecția și concentrarea și / sau comprimarea semnificațiilor poetice a patru metafore: „*a îngrozi natura*” (sensul ontic), „*force de frappe*” (sens metaforic; cap. IV.1, vol. II), „*un ierbivor interior ierbii*” (conștiința poetică sau sens atitudinal; cap. IV / 2, vol II) și „*Tristețea mea aude nenăscuții câini / pe nenăscuții oameni cum îi latră*” (metafora prezentului continuu ca timp al actului poetic) (cap.I.3.1.2.2.; cap. IV.2.2.2., vol. II).

În primul capitol (I.3), am verificat structura proprie a limbajului metapoetic pentru discursul eseistic. Prezența termenilor „textualism, textualizare, experimentism” demonstrează relevanța semiozei ca direcție a criticii literare. (cap. I.3.3).

„De ce eseul?”(cap. I.4) este întrebarea care soluționează opțiunea noastră pentru obiectul cercetării. În acest sens, rezumăm aspecte definitorii pentru genul eseistic, precum: „seismograf” estetic; natura fundamental etică - lege internă a genului eseistic (ce rezolvă pleonasmul „eseu estetic”, înțelegând prin estetic culminația eticului); natura lirică (specifică solitarilor); autenticitate; proiect faustic (p.53), autobiografie; palimpsest estetic și cultural etc.

Capitolul al II-lea este proiectul, mai mult tehnic, didactic, prin care analizăm paradigma funcțională a discursului eseistic în scopul aducerii unui nou criteriu de care teoria literaturii ar putea ține cont în definirea identității genului eseistic (în drepturi egale cu celelalte genuri literare). *Logica ideilor vagi* este eseul care ne-a furnizat informația despre „arhitectura” discursului



eseistic (în particular, a eseului poetic)⁹¹. În redactarea „arhitecturii dedaleene” a eseului am avut ca repere: (1) atitudinile estetice în neomodernism (fragmentarismul, „tehnica atomistă”); (2) teze filosofice (teoria existenței, teoria cunoașterii, teza realistă) între care am optat mai cu seamă pentru modelul cognitiv („tripartita sferică”) din estetica hartmanniană, informații pe care le-am coroborat din (3) perspectiva eseului ca „fragment”, „mostră”, aici, din întregul operei poetice stănesciene. Proiectul nostru s-a finalizat prin elaborarea modelului eseistic ca palimpsest cultural (cap II.2.3.4, vol. I, fig. *Modelul eseistic*, respectiv, cap. IV.2.2.1, vol II, fig. *Configurarea izotopică a toponimiei*)

Din modelul cognitiv (redat mai sus) reținem că sfera obiectivității nu se confundă cu sfera obiectelor cunoașterii (planul ontic nu-i egal cu planul gnoseologic) și ideea că realul este transcendent conștiinței, fapte ce determină configurarea particulară a „adevărului” și „realului” (cf Stănescu). Modelul eseistic cognitiv l-am aplicat în configurarea conceptuală a eseului poetic stănescian, elaborând modelul configurării izotopice a toponimiei, prin care se exprimă dimensiunea auctorială. (cap. IV.2.2, vol. II, anexa: „*Un ierburar interior ierburii*”)

Configurarea discursivă a eseului poetic stănescian a fost o provocare în inventarierea și comentarea eseurilor (edițiile 1985; 1990, amintite în *Preliminarii*). Clasificarea acestor fragmente ale macrotextului poetic din punctul de vedere al „titlului” am făcut-o din perspectiva, recunoaștem, a (re)lecturii operei lui Nichita Stănescu, obiectiv finalizat prin stabilirea unei grile lectoriale la nivelul eseului (cap. IV.2.2, vol. II).

Capitolul al III-lea, fundamental pentru cercetarea noastră despre discursul metapoetic, are ca punct de plecare semioza discursului poetic, analiză susținută prin citat eseistic (1990, FP / *Pagini de jurnal*: 504-505), din care rezumăm aspectele: (1) discursul literar se poate exemplifica prin dihotomia obiect estetic autotelic vs. „construct” discursiv (de genul eseului); (2) factorii de care depind sensul și comunicarea poetică sunt instabilitatea sensului în

⁹¹ Etapele redactării discursului eseistic sunt consemnate în rezumat, la „Concluzii” (p.13).

scriitură (marcată de interpretantul emoțional și cel dinamic), rolul cititorului în procesul de „producere” a sensului (interpretantul final); (3) discursul eseistic receptat ca „text-aisberg” este obiectul unei semioze (i)limitate, având totuși decența obârșiei matriciale a „textului-gazdă” (cf cap. III.2.1.1; cap.III.3.1; III.3.3; IV.2.2.2, vol. II); (4) semioza poetică (cf Stănescu, eseul citat) este asemenea unui proces hermeneutic ce constă în: activitate ludică: „componentă a vieții” (chiar joc $\rightarrow$ apolinic & dionisiac), proces: *melos & gnósis* (tehnică și cunoaștere prospectivă, respectiv de conservare) și acțiune: comunicare, producere de sens, de „existente” și „existând”(cf Stănescu, *Force de frappe*); este „semnificație și acțiune”, concluzie ce ne-a ajutat în validarea metodei textuale pentru care am optat în cercetarea noastră.

În lectura eseului stănescian, am folosit semioza textuală (Carmen Vlad, 2000, *Textul aisberg*, carte pe care o recomandăm în hermeneutica sensului textual), metoda, în opinia noastră, considerată ca instrumentul critic prioritar. În spiritul unei ordini în analiza discursului eseistic, am optat doar pentru codurile lingvistic și semiotic, retoric (cap. III, vol. II) și poetic (cap. IV, vol. II). Modelul semiozic (cf Peirce) aplicat eseului *Logica ideilor vagi* confirmă arhitectura discursului eseistic. Mai mult: există o relație biunivocă între natura interpretantului și etapele sau raționamentele discursive, astfel încât: interpretantul emoțional(Ii) este echivalentul textualității (cf Vlad); interpretanților dinamici (Id) le corespund raționamentele eseistice (din cadrul demonstrației sau a experimentului); iar interpretantul final sau logic (If) „arhivează” sensul textual.

Amintim câteva dintre observațiile făcute în analiza discursului eseistic ca proces semiozic (cf Peirce, Vlad): (1) R-textul a fost redat ca suport discursiv pentru motivația interpretanților, prin această funcție semnică, intermediindu-se relația dintre obiect și interpretant (Obiect imediat = ideea de real, aici: cuvântul; Obiect dinamic = realul, aici: metalimbaj poetic); în eseul stănescian, (2) Ii_1 = cuvântul este definit prin lexemele „înțeles” și „bineînțeles”; (3) Id_1 = „înțelesul” corespunde sensului propriu, denotației, iar „bineînțelesul” este relaționat cu



obiectul (lucrul) numit, deci corespunde conotației; (4) lexemele validează, cotextual și contextual, mai ales natura metaforică a cuvântului etc. În concluzie, interpretantul logic confirmă metalimbajul pe fiecare nivel: (1) metacuvânt (metalimbă); (2) metalimbaj; (3) limbaj metapoetic (metatext).

În interpretarea discursului, am ținut cont de coerență, referențialitate și coeziune, indici de organizare a sensului textual. Din analiza textual-discursivă a discursului eseistic, am reținut aspectele referitoare la *coerență* și *coeziune*, modalități fundamentale în organizarea sensului eseistic. Coerența textului presupune cel puțin două aspecte: (a) dimensiunile fundamentale ale coerenței discursului, adică *temporalitatea* și *referențialitatea* și (b) *regulile de coerență*, aspecte analizate pe eseul *Hemografia*, emblematic pentru configurarea unei conștiințe poetice ce își asumă actul scrisului. În urma semiozei textuale la nivelul codului lingvistic și semiotic, am constatat că sursa expansiunii comunicaționale a discursului eseistic este un limbaj poetic centrat pe metaforă, fapt confirmat de altfel în semioza sensului metaforic (cap. IV.1, vol. II).

Referitor la generarea procesului izotopic (codul retoric), fiecare text-discurs eseistic este organizat pe unități de lectură disociate prin *alotopie* sau ruptură izotopică, fenomen care va orienta receptarea critică în funcție de configurarea conceptuală conținută, expusă în actul lecturii prin sensul textual. Evidențiind condițiile de organizare a izotopiei în discursul eseistic, am pledat pentru poli-izotopie ca lectură plurală. Unitățile textului pot genera izotopii angajate în constituirea nivelurilor de lectură izotopă completă, urmată de relectura produsă de alotopia din finalul mesajului, direcții date de funcția estetică a discursului eseistic de referință. În cazul nostru, izotopiile generate de lexeme izolate sau sintagme cu sau fără activitate retorică sunt interpretate din punctul de vedere al esteticii poeziei. Discursul eseistic stănescian este produs pe baza unei polisemii retorice, situație care confirmă definirea limbajului (meta)poetic caracterizat prin tendința polisemantică spre o infinitate de semnificații și o ambiguitate a sensului poetic.

Pe lângă procedee precum deviația și comprimarea sensului, am insistat pe mecanismele specifice metalimbajului poetic (manifestat în discursul eseistic, în general a discursului literar neomodern) precum: insolitarea (cf Slovski), ambiguitatea (cf Empson), intertextualitatea (cf Kristeva, Barthes, Zumthor, Rifatterre, Culler), deconstructivismul. De exemplu, la J. Culler, intertextualitatea funcționează ca teorie a condițiilor de semnificare, prin interferența codurilor, principiu adoptat și în cercetarea noastră asupra eseului stănescian.

Prin extinderea „tabelului izotopic” propus de Solomon Marcus [1970], am apreciat că, pentru configurarea tropică a eseului, de interes sunt metabolele (cf Grupul μ) de conținut, respectiv din clasa metasememelor: sinecdoca (cf Grupul μ), metafora „revelatorie” (cf Blaga, Borcilă, Irimia), metonimia (cf Grupul μ), epitetul metaforic sau „transferat” (cf Oancea, Irimia) și din clasa metalogismelor: alegoria (cf Călin) și paradoxul (cf Marcus, Grupul μ).

În eseul stănescian, se observă că alotopia se petrece, frecvent, la nivelul criteriului și pretextului (ca momente ale subiectului eseistic) și se manifestă prin metafora revelatorie care se impune ca matrice semantică a cuvântului poetic ca „*sfera care se contemplă pe sine*” (contemplația e de natură metaforică). În fapt, prin metafora revelatorie, prezentă peste tot în metatext, se poate susține că eseul stănescian este o metaforă: *force de frappe*, dislocare a sensului metaforic.

Prin urmare, obiectivul celui de-al IV-lea capitol a fost relevanța metaforicului debordant în metatextul eseului stănescian, expresie a metadiscursului poetic. Am avut în vedere doar doi dintre „tropii de uzaj” sau „noduli semantici” (cf Stănescu), și anume: „*force de frappe*”, metaforă omonimă cu titlul eseului ce deschide grupajul *Răzgândirilor* (ultimele scrieri stănesciene), metafora sensului textual metaforic, și metafora conștiinței poetice: „*un ierbivor interior ierbii*”, sintagmă conținută în eseul *Contemplarea omului din afara lui*, din grupajul eseistic *Contemplarea lumii din afara ei*, eseuri cărora le-am recunoscut întâietatea în grila lectorială.

Dintre trăsăturile sensului textual - reticular, inferențial, pluricodic, sinergetic (cf Vlad, 2000), am optat pentru interpretarea caracterului reticular manifestat printr-o „multitudine de rețele” sau “lanț verbal discursiv” și configurare conceptuală.

Sensul textual metaforic al discursului eseistic oferă o cunoaștere discursivă asupra realității (cunoaștere „continuă”): privirea prospectivă (telesopică, transcendența exterioară) ~ sensibilul se continuă cu cea introspectivă (autosopică, transcendența interioară) ~ inteligibilul. Conștiința poetică (perceptivă: „*Tristețea mea aude nenăscuții câini / pe nenăscuții oameni cum îi latră*”) dislocă sensul textual (din secvența lingvistică) către un orizont imaginal: *inter mundii*. Sensul de contemplare a realității se face „dinspre în afară spre înăuntru”. Aici spațiul se comprimă. Se reflectează asupra unui univers hiperdens: „*Îmi închipui, uneori, că obiectele întruchipează vidul. Se cade în obiecte. Numai vidul poate avea formă. Ceea ce există numai murind poate avea înfățișare.*” [Stănescu, 1990: 316]. Izotopiile sensului (textual) poetic sunt indici ai discursivizării în metatextul eseului stănescian.

Instanța auctorială propune grila lecturii eseurilor, de referință în receptarea operei poetice, dar și în vederea reeditării operei eseistice stănesciene: (1) *Contemplarea lumii din afara ei* [FP⁹², 1990]; (2) *Râsu' plânsu'* [FP]; (2_a) *Vremea călătoriilor*; (2_b) *Subiectivisme de epocă*; (2_c) *Scrisori de dragoste*; (3) *Cuvintele și necuvintele* [FP]; (4) *Nașterea și devenirea artei poetice* [*Antimetafizica*]; (5) *Nevoia de artă* [FP]; (6) *Răzgândiri* [1985; 2003].

Prin semioza textuală la nivelul rețelei comunicative, am remarcat principiile dedublării și al disimulării ca relevante pentru ipostazele conștiinței poetice. Configurarea polifonică este criteriul care validează grila lectorială propusă pentru eseistica stănesciană: (1) Instanța empirică (*Contemplarea omului din afara lui*); (2_a) Conștiința de sine (*Vremea călătoriilor*); (2_b) Conștiința culturală (*Subiectivisme de epocă*); (2_c) Conștiința poetică sau despre

⁹² FP= abreviere pentru volumul *Fiziologia poeziei*, 1990

conștiința imaginantă (*Scrisori de dragoste sau inserare de seară*); (3-4-5) Conștiința estetică (*Cuvinte și necuvinte; Nașterea și devenirea artei poetice; Nevoia de artă*); (6) Conștiința poetică sau despre conștiința perceptivă (cel din urmă dintre Antume: volumul de poezii *Noduri și semne*; grupajul eseistic: *Răzgândiri* și poemul emblematic în opera stănesciană: *Căutarea tonului*)

Notă. Nichita Stănescu nu ignoră conștiința critică și / sau lectorială (*Carte de recitare* / FP).

Concluzia finală a acestui prim volum din cercetarea asupra *Discursului metapoetic la Nichita Stănescu* constă în echilibrul și complinirea sensului metaforic existent la nivelul operei stănesciene: poetică și eseistică. Neliniștea conștiinței poetice stănesciene a fost ilustrată prin „căutarea tonului”, metaforă a unui prezenteism lucid al stilului poetic (un prezent continuu), odată ce poetul are „sentimentul scrisului” (cf Stănescu), atitudine atribuită competenței poetice (cf Borcilă). *Hemografia & hemolexia* sunt expresii impresionist-metaforice ale asumării actului poetic (acel „sentiment al scrisului”).

Eseurile stănesciene sunt un „altceva”, un alt mod al aceleiași opere, construite discursive, părți dintr-un întreg al operei poetice stănesciene. Discursul metapoetic stănescian este un palimpsest poetic: aici se găsește materia poeziei, propuneri de structură și comunicare poetică, care își așteaptă poemul. Se face opțiunea pentru real: ideea de poezie se vrea poezie. În eseu, poezia se află (peste tot în text) la vama dintre *gândirea în noțiuni* și *gândirea în imagini* (amintim dimensiunea metaforică a discursului eseistic).

Epilogue

"There are no poets, there 's just poetry" / „Nu există poeți, ci există poezie”
(Nichita Stănescu)

The object of our research is represented by Nichita Stănescu's essayistic works (202 poetical essays). The reference books are: *Antimetaphysics. Nichita Stănescu accompanied by Aurelian Titu Dumitrescu / Antimetafizica. Nichita Stănescu însoțit de Aurelian Titu Dumitrescu* / (Cartea Românească Publishing House, 1985) and *The Physiology of Poetry. Prose and poems 1957-1983- Fiziologia poeziei. Proză și versuri 1957 -1983* (edited by Alexandru Condeescu with the acknowledgement of the author, Eminescu Publishing House, 1990).

The purpose of this investigation is the demonstration and argumentation of the metapoetic language present in Stănescu's essays. By poetic meaning Hermeneutics, we plead for a criticist reading of the essays' metatext, as well as for the semiotic, linguistic and mainly hermeneutic perspective in the understanding of the semiotic process (the process in which the poetic meaning and aesthetic object – poetry are produced). The goal of textual semiosis is the achievement of an approach that would reveal the features of a unitary poetic style, by finding the same, constant "tonality" of Stănescu's works as a unit (poetry and essay): "*Seeking the unitary tone and vision of a book is an interior work of a Sisif*" / "*Găsirea tonului unitar și a viziunii unice a unei cărți este o lucrare interioară, de natură sisifică*" (cf Stănescu)

The working hypothesis. We projected our research on the metapoetic discourse according to the model of discursivisation ("*mise en discours du poétique*") animated by such questions as:

- Are Stănescu's writings in prose essays? How can we support that? If they are not essays, than collocations like "prose writing", "respiration"

(metaphorical language), "tablet", "note" etc., should all be accepted as they have already been used by literary critics until now.

- Why do we focus our research on the poetic essay, when we also have Stanescu's poetry?
- What legitimates the essayistic discourse in neomodernist literature? (And what does in postmodernist literary communication?)
- What do we understand by metapoetic discourse? Is Stanescu's essay a metapoetic discourse? May it be seen as a metadiscourse? Which are the pro and con arguments?
- Why are we using a variety of methods in the interpretation of the essay as a metapoetic discourse? Why do we prefer textual semiosis? And why the Hermeneutical method?
- Does textual semiosis anticipate the criticist act? How can that be argued?
- What critical perspective does textual analysis offer when applied to the poetic essay? What projects should we establish in order to research Stanescu's works? Etc.

Among the objectives of our research, are the following: (1) selecting the operational concepts and their frame of definition: discourse vs. text, literary discourse vs. discourse in the essay, meta-discourse, metalanguage, metatext, poetic vs. metapoetic, communicational competence vs. poetic competence, poetic intuition, poetic principle, poetic effect, textual meaning vs. metaphorical meaning, semiotic vs. semiosis etc.; (2) using and operating with linguistic, semiotic, and poetical concepts in the Hermeneutics of Stanescu's writings in prose as discourses in the essay and metatext for his poetry; (3) the criticist approach of the essay as a literary genre with its own identity (and not a heteroclit genre), regardless of the nature of metalanguage (poetic, philosophic, etc.); (4) the option for textual semiosis: as a consequence of the conviction that discourse (and discourse in the essay particularly) is a semiosis process; (5) the selection of semiological codes, such as: the linguistic, semiotic, rhetoric and poetic code, in order to critically approach the metaphorical meaning and the

poetic consciousness understood as textual indexes of the metapoetic discourse; (6) the confirmation of the methods and linguistic, rhetoric, poetic and philosophical methods and models in the Hermeneutics of the metaphoric dimension of the discourse in the essays; (7) the occurrence of the metapoetic in Stanescu's essayistic discourse understood as "pre-poetic phenomenon" (Stanescu) by selecting, explaining and supporting the mechanisms responsible for the dislocation of the poetic meaning (*force de frappe*).

The epistemology of research. We notice that Stanescu's essay is in resonance with various cultural dimensions and fields, such as: Cultural Philosophy, Literary Criticism, Linguistics (Structuralism, Semantics), Semiotics, Textology, Anthropology, Mythology, Sociology, Psychology, Logics, Physics, etc. Considering the complexity of Stanescu's metapoetic discourse, we chose the hermeneutical reading, as it has a semiotic function (or semiosis level) which develops intratextual and intertextual hypotheses, without neglecting the interpretations from the three perspectives mentioned above: Criticism, Linguistics, Semiotics. Thus we applied a variety of methods and models among which are: textual analysis (textual semiosis), semantic analysis, stylistic analysis, analytic criticism, the hermeneutic method, the semiotic, discursive and semantic models (Greimas), the (poli)isotopic model; the cognitive model (the harmannian "tripartition") and so on and so forth.

In our view, the theoretical innovation and scientific value of the research lies in: (1) the integral approach (for the first time) of Stanescu's essays in the context of literary criticism; (2) the reception of Stanescu's discourse in the essays as part of a unit, a discursive construct of the poetic work: poetic essay and... essayistic poetry; (3) applying the textual semiosis, one of the methods acclaimed by the Ethics of Interpretation as it disciplines the Hermeneutics of discourse in the essay the metatext of which is infinite in significations; (4) the elaboration and support of stages in the writing of the essay and in the making of "the discursive architecture" for the definition of the essay as a distinctive literary genre, dictated by an encyclopedic consciousness anchored in the

mentalities of the modern world which is overflowing with information (like in the case of Romanian neo-modernist and postmodernist writers); (5) the identification of allotopies responsible for the generation of metaphorical meaning in the metapoetic discourse in Stănescu's essays; (6) the elaboration, on the level of Stănescu's essay, of the semiotic model and of the textual-metaphoric model (chapter IV)

The Contents (Abstract)

By approaching the literary criticism reception of Stănescu's poetic works (as his essay have not represented the subjected of literary criticism until now) and by combining the theory of plan-imagism (Ion Pop, Ioana Em. Petrescu, Corin Braga) with that of the poetic significance (Stefania Mincu) we start from the premise that textual semiosis (Carmen Vlad) is the optimal method in the interpretation of metapoetic discourse, due to the fact that it is centered on "the labyrinthic logic of textual meaning" (Carmen Vlad), therefore offering information and data on from auctorial consciousness to the poetic language (I.2).

"The option (of the interpreter) for a textual method" (I.3) is driven by the lucid consciousness of the essay-writer. Quoting from Stănescu: "*Textual linguistics serves the aesthetic phenomenon [...]*" / "*Lingvistica textuală servește fenomenul estetic [...]*" our attention is drawn upon the interpretation of the aesthetic object, in our case the discourse in the essay from the perspective of the semiotic process.

In the "hermeneutic dimension of meaning" (Coseriu), textual semiosis proves its role by defining discourse as a semiotic process (Greimas, Courtés, I.3.1.1.) as well as by the logic of suggestion expressed by the poet by the dichotomy "*pulsatory poetry vs. impersonal poetry*" / "*poezie pulsatorie vs. poezie impersonala*", assuming both the technical and behaviouristic approach

of the text-discourse. "Pulsatory" poetry iterates *"the archetypal poetic matrix"* / *"matricea poetica arhetipala"* (Stanescu).

From the theoretical frame of discourse we use the concept of "iceberg text" (Carmen Vlad), which is in our opinion a complex and complete definition of discourse: "[...] *iceberg text means a mainly verbal object, part of a communication and knowledge process, in and by it develops itself as a sign of signifying complex and as a carrier of meaning*" / "[...] *text-aisberg înseamnă un obiect eminamente verbal, parte a unui proces de comunicare și de cunoaștere, în și prin care se dezvoltă el însuși ca semn sau complex semnic și ca purtător al sensului*" [2000: 15]. The second part of the same quote from Stanescu, which is significant for the theoretical chapter meant to define, comment and select from Textual Linguistics the concepts necessary to our research [pp. 16-40], namely: *"Textual linguistics serves the esthetic phenomenon in which speaking is the meaning of literature"* / *"Lingvistica textuală servește fenomenul estetic în care vorbirea este și sensul literaturii"* suggests an interpretation of literary discourse (in the essays) from Textology to Poetics. Therefore we are convinced that Stanescu's essay deals with "the pre-poetic phenomenon".

By the ability of essentially artistic human faculties (intuition, aesthetic emotion, imagination, creativity, creative instinct, poetic consciousness), besides *"elocutio"* (elocutional competence), the discourse in essay (literary discourse) is remarkable by the poetic competence (Coseriu, Borcila): the expressive nature of secondary language.

In the analysis of metapoetic discourse, we have marked and interpreted the semiotic theories on metalanguage (Vlad, Net), metatext as a form of metalanguage expression (Net), thus concluding that, in Stanescu's essay, the function of poetic metalanguage is of metalinguistic and metatextual nature: *"The main form of manifestation of the metalinguistic function in the literary text is, of course, the intrinsic metatext of the latter. An outcome of the polyphony of discourse, any literary text is also its own metatext, just as any*

poetic language is equally its own metalanguage.”[Neț, 2002: 21] By metatext we understand the explicitation rules of “the physiology”, „[...] the system of marks indicating to the receiver the rules according to which the text builds its code and manifests its worlds”.[s.n.]”[Neț, 1989: 105]. In Stănescu’s essay we are dealing with mechanisms of code and textual meaning functioning (chapter IV, vol.II), as Stănescu’s discourse in essays is of poetic nature in which “the word is the sphere contemplating itself” / “cuvântul e sfera ce se contemplă pe sine”, the void recording the infinity of meanings. The metaphorical meaning is produced by the falling of aesthetic objects (poems) into the void.

Stănescu’s discourse in the essays is an ad-text to “the grammar of poetry”. One of the metaphorical meanings of the essay is “cuvântul văzut”/ “the seen word”: a linguistic expression and behaviour, in metapoetic language: “the expression of vision” but also “vision”, a semiotic process (see the distinction semiotic – semiotic – textual semiosis).

When the metatext also features a metaphorical function (besides the metatextual function), we are dealing with a literary discourse, as a consequence of an imaginative process generated by the poetic consciousness: instinct, curiosity, intuition, poetic state. Therefore, we are witnessing the metaphorical dimension of the consciousness (Blaga, Borcila).

Art follows the moment of poetic intuition and is announced by the poetic effect as a way of alienating the objects from poetic language. Simultaneity as a poetic principle completes the “landscape” of Stănescu’s poetic state: “- What is your running point? / - My state of simultaneity not with everything there is, but with its meaning” / “- Care este punctul tău de fugă? / - Starea mea de simultaneitate nu cu tot ce este, ci cu înțelesul lui. (s.n.)”/ (Stănescu); by paraphrasing the text of the essay: the meanings fall into word. Recording, in the affective memory, the development of simultaneous levels of knowledge (“the contemplation of the world” / “contemplarea lumii”), the technique of *running point* develops a gradual function, of ethical nature as it imposes order, a suggestion for the “resting in the metaphor”. The poetic intuition imposes the

artistic style, "the tonality" of the work as a macrotext, in which, in the case of Nichita Stănescu, poetry and essay complete each other, forming a poetic organism.

Stănescu's poetic style (especially in his essays) lies at the intersection and concentration and / or compression of poetic significances found in four metaphors: "*to terrify nature*" / "*a îngrozi natura*" (ontological meaning), "*force de frappe*" (metaphorical meaning; chapter IV.1, volume II), "*an interior herbivorous of the grass*" / "*un ierbivor interior ierbii*" (poetic consciousness or behaviouristic meaning, chapter. IV. 2) and "*My sadness hears the unborn dogs / at the unborn men barking*" / "*Tristețea mea aude nenăscuții câini / pe nenăscuții oameni cum îi latră...*" (the metaphor of the present continuous as the time of the poetic act.

In this first chapter (I.3) we have checked the structure of the metapoetic language for the discourse of the essays. The presence of such terms as: "textualism, textualization, experimentism" proves the relevance of semiosis as a direction of literary criticism.

"Why the essay?" (I.4) is the question which offers a solution to our option for the object of research. We are therefore resuming the defining aspects of the essay as a literary genre, such as: aesthetic "seismograph"; fundamentally ethical nature – internal law of the essayistic genre (solving the pleonastic nature of "aesthetic essay"), and understanding by aesthetic the peak of Ethics); the lyric nature (specific to the solitaires); authenticity; faustic project, autobiography; aesthetic and cultural palimpsest and so on and so forth.

Chapter II is the mostly technical, didactic project by which we analyze the functional paradigm of discourse in the essays in order to bring a new criterion which would be operative in literary theory in order to seek the identity of the essay as a genre (equal to the other literary genres). *The Logic of Vague Ideas / Logica ideilor vagi* is the essay that offered us information on "the architecture" of discourse in the essay (particularly the poetic essay). In the writing of "the dedaleen architecture", we had as guidelines: (1) the

neomodernist aesthetic conceptions (fragmentarism, “the atomist technique”); (2) philosophical theses (existentialist theory, the theory of knowledge, the realist thesis), among which we especially preferred the cognitive model (“the spherical tripartition”) from Hartmann aesthetic, all data which we combined from (3) the perspective of the essay as a “fragment”, a “sample”, here, from the integrity of Stanescu’s poetic work. Our project was finalized by the elaboration of the aesthetic model as a cultural palimpsest (Annex 4). From the above cognitive model we count on the fact that the sphere of objectivity is not the same with the sphere of the objects of knowledge (the ontological plan being different to the gnoseologic one), as well as on the idea that the real transcends the consciousness, thus determining the particular configuration on “the truth” and “the real” (Stanescu). The cognitive model in the essays was applied to the conceptual configuration of Stanescu’s poetic essay, thus elaborating the model of topophily isotopic configuration, by which the auctorial consciousness is expressed. (chapter IV.2.2) The discursive configuration of Stanescu’s poetic essay has been a challenge in the management and commentary of the essays (the 1985 and 1990 editions spoken of in the above *Preliminaries*). We accomplished the classification of these fragments of poetic macrotext from the point of view of the “title” by re-reading Nichita Stanescu’s works and finally establishing a reading grid on the level of the essay (chapter IV.2.2).

Chapter III, fundamental to our research on the metapoetic discourse has a starting point in the semiosis of poetic discourse, supporting the analysis by quoting from the essays (1990. FP / Diary Pages / Pagini de jurnal: 504-505), among which we resume the following features: (1) the literary discourse may be sampled by the dichotomy between the authotelic aesthetic object and the discursive “construct” (like the essay); (2) the factors supporting the poetic meaning and communication are the instability of meaning in writing (marked by the emotional and the dynamic interpreter); (3) the discourse in the essay is perceived as an “iceberg-text”, being the object of an unlimited semiosis, but at the same time belonging to a matrix of the “host-text”; Poetic semiosis



(Stanescu in the quoted essay) is like a hermeneutic process consisting of: ludical activity: "*a component of life*" (even game – appolitical - Dionysian), process: "*melos and gnosis*" (prospective and conservation technique and knowledge) and action: communication, production of meaning, of "existents" and "existing" (Stanescu, *Force de frappe*); it is "signification and action", a conclusion that helped us validate the textual method we had chosen in our research.

In reading Stanescu's essay, we used textual semiosis (Carmen Vlad, 2000, *The Iceberg text*, a book that we recommend in the Hermeneutics of textual meaning), the method we consider to be the main critical instrument. In the spirit of a new order in the analysis of discourse in the essays, we chose only the linguistic and semiotic codes, the rhetoric code and the poetic code (chapter IV). The semiotic model applied to the essay *The Logic of Vague Ideas / Logica ideilor vagi* confirms the architecture of discourse in the essay. Nevertheless: there is a bi-univocal relation between the nature of the interpreter and the discursive stages or reason, therefore: the emotional interpreter is the equivalent of textuality (Vlad); the dynamic interpreters correspond to the essayistic rationality (in the demonstration or the experiment) and the final (logic) interpreter "archives" the textual meaning.

We remind only a few of the observations made in the analysis of the essayistic discourse as a semiotic process (Peirce, Vlad): (2) The R-text was played as a discursive support for the interpreters, by this signifying function mediating the relation between the object and the interpreter (immediate object = idea of real, here: the word; dynamic object = real, here: poetic metalanguage); in Stanescu's essay, (2) Ii1 = the word defined by the lexemes „understood" and „well-understood"; (3) Id1="the understanding" corresponds to the proper meaning, to denotation, and the „well-understood" to the named object (thing), to connotation. (4) the lexemes support, co-textually and contextually, mainly the metaphorical nature of the word, etc. As a conclusion,

the logic interpreter confirms the metalanguage on each level: [1] metaword, [2] metalanguage, [3] metapoetic language (metatext).

In discourse interpretation, we took into consideration the coherence, referentiality and cohesion that are marks of internal configuration in the textual meaning. From the textual-discursive analysis of discourse in the essays, we used the features of coherence and cohesion, fundamental means of essay meaning configuration. Text coherence assumes at least two aspects: (a) the fundamental dimensions of discourse coherence, temporality and referentiality and (b) the rules of coherence, aspects analyzed in the essay *Hemografia / The Hemography*, which is essential to the configuration of a poetic consciousness which assumes the act of writing. As a result of textual semiosis on the level of linguistic and semiotic code, we saw that the source for communicational expansion in the essay is a poetic language centered on the metaphor, a fact that is in fact supported in the semiosis of metaphorical meaning (chapter IV.1).

On the generation of isotopic processes (the rhetoric code, pp. 162-196), each text-discourse in essay is organized on dislocated reading units by allotopy or isotopic break, a phenomenon that would direct the criticist perspective according to the contained conceptual configuration revealed in the act of reading by the textual meaning. By revealing the organizing conditions of the isotopy in the essayistic discourse, we pleaded for poli-isotopy as a plural reading. The units of the text may generate isotopies engaged in the constitution of complete isotopic reading levels, followed by the re-reading proposed by the allotopy at the end of the message, directions given by the aesthetic function of the reference essayistic discourse. In our case, the isotopies generated by isolated lexemes or syntagms with or without rhetoric activity are interpreted from the point of view of the aesthetic of poetry. Stanescu's discourse in essays is produced on the basis of a rhetoric polisemy, a situation which supports the definition of metapoetic language by features like the polisemantic tendency towards an infinity of significations and an ambiguity of the poetical meaning.

Besides other procedures like the deviation and compression of meaning, we insisted on the mechanisms featured by the poetic metalanguage (manifested in discourse in the essays, especially in the neomodernist literary discourse) such as: the insolitation (Slovski), ambiguity (Empson), intertextuality (Kristeva, Barthes, Zumthor, Rifatterre, Culler), deconstructivism. For instance, in the case of J. Culler, intertextuality works as a theory of signifying conditions, by the interference of codes, also a principle used in our research on Stanesco's essay.

By extending the "isotopic" table proposed by Solomon Marcus [1970], we consider that for the tropic configuration of the essay, the most interesting are the metaboles of content (the μ Group), as well as those in the class of metasignifiers: the synecdoche, (The μ Group), the "revelatory" metaphor (Blage, Borcila, Irimia), the metonymy (the μ Group), the metaphoric or "transferred" epithet (Oancea, Irimia) and, from the class of metalogisms the allegory (Calin and the paradox (Marcus, The μ Group)). In Stanesco's essay, it is noticeable that the allotopy often takes place on the level of the criterion and the pretext (as moments of the essayistic subject) and is manifested by the revelatory metaphor which represents a semantic matrix of the poetic word, like "*the sphere contemplating itself*" (contemplation is of a metaphoric nature). In fact, by the revelatory metaphor, present all over the metatext, one may argue that Stanesco's essay is a metaphor: *force de frappe*, dislocation of the metaphorical meaning.

Therefore, the objective of the 4th chapter was the relevance of the overflowing metaphoric dimension in the essay's metatext, an expression of poetical metadiscourse. We took into consideration only two of the "usage figures of style" or "semantic nodules" (Stanesco), namely: *force de frappe*, metaphor homonymous to the essay opening the group of Razgandiri (*Changing of Mind*) (the last writings of Stanesco), the metaphor of textual meaning as well as the metaphor of poetic consciousness: *an interior herbivorous of the grass*, present in the essay *The Contemplation of Man from the Outside / Contemplarea omului din afara lui*, from the group of essays *The Contemplation of the World*

from the Outside / *Contemplarea lumii din afara ei*, which we considered to be the most important in the reading grid.

From the features of textual-reticular, inferential, pluricodal, synergetic meaning (Vlad, 2000) we chose to interpret the reticular feature manifested by "a variety of networks" or "a discursive verbal chain" and conceptual configuration.

The metaphoric meaning of the text in the essayistic discourse offers a discursive knowledge of reality ("continuous" knowledge): the prospective vision (telescopic, exteriorly transcending) – the sensible continues with the introspective one (autoscopic, interior transcendence) – the intelligible. The poetic consciousness (perceptive: "My sadness hears the unborn dogs / as they bark at the unborn people") dislocates the textual meaning (from the linguistic sequence) to an imaginary horizon: *inter mundi*. The reality contemplation meaning is performed "from an outside to an inside". Here the space is compressed, reflected into a hyperdense universe: "*I imagine, sometimes, that the objects embody the void. You fall into objects. Only the objects may have a form. What exists only in dying, may have an embodiment*". / "*Îmi închipui, uneori, că obiectele întruchipează vidul. Se cade în obiecte. Numai vidul poate avea formă. Ceea ce există numai murind poate avea înfățișare*." [Stănescu, 1990: 316]. The isotopies of poetic (textual) meaning are markers of discourse in the metatext of Stănescu's essay.

The auctorial instance proposes the re-reading grid of the essays, which is relevant to the perception of the poetic works, but also for the editions of the essays: (1) *The Contemplation of the World from the Outside / Contemplarea lumii din afara ei* [FP, 1990⁹³]; (2) *Laughing, Crying / Rasu'Plans'* [FP]; (2a) *The Time for Journeys / Vremea călătoriilor*; (2b) *Epoch subjectivisms / Subiectivisme de epocă*; (2c) *Love Letters / Scrisori de dragoste*; (3) *Words and non-words / Cuvintele si necuvintele* [FP]; (4) *The Birth and Development of*

⁹³ FP = abbreviation for *Physiology of Poetry*, 1990

Poetic Art / Nașterea și devenirea artei poetice [Antimetafizica]; (5) *The need of Art / Nevoia de arta* [FP]; (6) *Changes of Mind / Răzgândiri* [1985; 2003].

The textual semiosis on the level of the communicative network, we have remarked the principles of de-doubling and dissimulation as relevant for the poetic consciousness. The polyphonic configuration is the criterion that validates the reading grid for Stănescu's essays: (1) The Empiric Instance (*The Contemplation of the Man from Outside*); (2a) The self-awareness (*The Time of Journeys*); (2b) Cultural Consciousness (*Epoch subjectivisms*); (2c) Poetic Consciousness or on the imagining consciousness (*Love letters*; (3-4-5)) The Aesthetic Consciousness (*Words and non-words*; *The Birth and Development of Poetic Art*; *The Need of Art*); (6) The Poetic Consciousness or on the Perceptive Consciousness (the last of the published during the author's life s: the poetry in *Knots and Signs / Noduri și semne*); the group of essays: *Changes of Mind* and the emblematic poem: *The Search for Tonality*).

Note. Nichita Stănescu does not ignore the Criticist Consciousness and /or the Reading Consciousness (*Re-reading Book* / FP).

Conclusions - In "*the search for tonality*" (or On the Poetic Style)

Nichita Stănescu's writings in prose are, as he himself calls them, essays. Through them, the author reflects not only upon the "forerunners", but especially on the "idea of poetry" [1990, FP / Diary Pages: 403], performing an "essayistic criticism" [Genette].

We have proven the essayistic nature of Stănescu's writings in prose (a number of 202 essays) by a research on the composition of the essay (its structure), pleading at the same time for the identity of the essayistic genre (chapter II: representing the essayistic model: Annex 4).

Guided by the stages of the essay writing – documentation, the title, the subject, we have analyzed the moments of essay writing: a criterion or a "duct",

pretext, essayistic demonstration, interlude, conclusion and epilogue. We saw the following:

- The criterion represents the linguistic term, the quotation or the idea, the intertext that relates the essay to the “great book” of cultures and civilizations over times (see the essayistic model); from here, our credit for the poetic term used by the author: “duct” / link / bridge / connection , as an extension of the event over times;
- the pretext consists of the plausible and the processing of aesthetic ideas towards an essay
- the demonstration in the essay becomes a chain of reasoning, mainly subscribed to an aesthetics of neo-modernist poetry;
- the interlude is the hiatus that revitalizes the essayistic discourse: it is the logical mechanism that relaunches the ideas on the level of the pretext to be proven;
- by the conclusion, the goal of a first essayistic message is written, because it would never “act” in the direction of the final or logical interpreter;
- the epilogue is the moment of no-ethic relaunching.

In order to consider it the object of our research, we have supported Stănescu’s essay (not aesthetically, since the aesthetic nature is the fundamental feature of the essay), establishing and commenting the documenting process, the title and an inventory of the 202 essays written by Stănescu according to their discursive architecture.

We have discovered that the essay cannot be autotelic. It is only a cultural palimpsest. Built each time on other essays, the textual meaning of the essay is permanent (we may say, metaphorically, that it is on “long term”). Our opinion may be verified on the level of essayistic principle: the contemplation (opposed to the evocation from the epic genre, but common to the lyric genre, and thus the understanding of the essay as a “heteroclit” genre, to which we disagree). By the production of discourse as an essayistic work, we pleaded for the essay as a semiotic process, characterized by a complex of semiotic forces which represent

the linguistic and semiotic code analyzed by textual semiosis (Carmen Vlad) (chapter III, vol. II), remarking the presence of poetic metatext (Net).

In this case, textual semiosis is valid. The poet is the one to chose Textual Linguistics; we only follow his "recommendation": "*Textual linguistics serves the aesthetic phenomenon [...]*" [1985, *Antimetaphysics / Antimetafizica*: 148]. We are certain that textual semiosis does not forerun the criticist interpretation of Stanescu's essay (the Hermeneutical method). In the textual analysis of Stanescu's essays as a semiotic process we took into consideration the production and nature of textual relations and of their role in the semiotic process (coherence, referentiality, cohesion), the action and role of the interpreters (semiotic code), etc., considering that our research has a "semio-stylistic" nature (Oancea).

From the textual semiosis of essayistic discourse, we have reached the conclusion that Stanescu's essay is poetic, once the mechanisms and techniques of textual meaning production are specific to the secondary language (hemography, hemolexy), a fact underlined by the poet himself: „[...] *speech is also the meaning of literature*" [1985: *Antimetaphysics*]. The hermeneutic line followed in the textual semiosis of Stanescu's discourse was that of poetic meaning production: *Legein – Poiein – Poesis* (according to Antique philosophy). The essay shows its metapoetic nature.

The final conclusion lies in the balance and completion of the metaphorical meaning which exists on the level of Stanescu's poetic and essayistic works. We illustrated the restlessness of Stanescu's poetic consciousness by „the search for tonality”, a metaphor of a lucid “present tense” of the poetic style (a present continuous), since the poet has „the feeling of writing” (Stanescu), a common feature of the poetic act (that „feeling of writing”).

Stanescu's essays are “something else”, a different register of the same work, discursive construct, parts of an integrity represented by Stanescu's poetic works. Stanescu's metapoetic discourse is a poetic palimpsest: one may find

here the substance of his poetry, structural a poetic communication possibility, waiting for the poem. It is here where he chooses the real: the idea of poetry tends to become poetry. In the essay, poetry is (everywhere in the text) at the boundary between "*thinking in notions*" and "*thinking in images*" (reminding us of the metaphorical dimension of discourse in essay). As he deals with a "physiology of poetry", Nichita Stănescu is at "the boundary" between neomodernism and postmodernism. He is not postmodern, in spite of the fact that the physiology of poetry, the mechanics of poetic production seems to prove that. There is no "exit from the metaphor", as the poet chooses an aesthetic of poetry from the perspective of an ethic consciousness. And still, what would be the interpretation of the poems in *Knots and signs* [1982]? That is the question that could solve the "Nichita Stănescu phenomenon" as a poetic direction in postmodernism.

We keep our opinion according to which Stănescu's metapoetic discourse is a challenge for the researcher, whether he is a literary criticist, a linguist, a poetician or a semiotician, as well as for the reader.

Translate into English by Mircea Dumitru Buda

Épilogue

„Il n'y a pas de poètes, mais de la poésie”/ „Nu există poeți, ci există poezie”

(Nichita Stănescu)

L'objet de notre recherche est: l'œuvre essayistique de Nichita Stănescu (202 essais poétiques). Les volumes de référence sont: *L'Antimétaphysique. Nichita Stănescu accompagné par Aurelian Titu Dumitrescu* [Ed. Cartea Românească, 1985] și *La Physiologie de la poésie. Prose et vers 1957-1983* [édition dirigée par d'Alexandru Condeescu ayant l'accord de l'auteur, Ed. Eminescu, 1990]

L'objectif de l'investigation proposée est de relever, de démontrer, d'argumenter et de motiver le langage métapoétique présent dans l'œuvre de Stănescu. Dans l'herméneutique du sens poétique, on plaide pour une lecture critique du métatexte essayistique, ainsi que pour une approche sémiotique, linguistique, herméneutique, au sens large, approches indispensables à la compréhension du processus sémiotique (de création du sens poétique et de l'objet esthétique : la poésie). La finalité de la sémiologie textuelle est de saisir les particularités d'un style poétique unitaire, de trouver ainsi le même „ton” de l'œuvre stănescienne dans son ensemble (poésie et essai): „*Trouver le ton unitaire et la vision unique d'un livre représente un travail intérieur, de nature sisyphique.*” [cf. Stănescu].

Hypothèse de travail. La recherche portant sur le discours métapoétique a été projetée selon le modèle de la *mise en discours du poétique* dynamisée par différentes questions, telles que:

- Les écrits stănesciens en prose sont-ils des essais? Quels sont les arguments? Au cas contraire (s'ils ne sont pas considérés essais), il faut accepter des formules du genre: „écrit en prose”, „respiration” (langage métaphorique), „tablette”, „écriture” etc., ambiguïtés véhiculées par la critique littéraire (de jusqu'à présent)?

- Pourquoi l'essai poétique en tant qu'objet de notre recherche, s'il y a la poésie? Qu'est-ce qui légitime le discours essayistique dans la littérature néomoderne? (Et dans la communication littéraire postmoderne?)

- Qu'est-ce le discours métapoétique? L'essai poétique stanescien est-il un discours métapoétique? Peut-on parler d'un métadiscours? Quels sont les arguments *pro vs contra*?

- Quelle est la raison de l'option pour une variété de méthodes dans l'interprétation de l'essai en tant que discours métapoétique? Comment justifie-t-on la préférence pour la sémiose textuelle? Et pour la méthode herméneutique?

- La sémiose textuelle précède ou pas l'acte critique? Comment motiver la réponse?

- Quelles sont les perspectives critiques proposées par l'analyse textuelle appliquée à l'essai poétique? Quels sont les projets à établir pour la recherche portant sur l'œuvre stanescienne? etc.

Parmi les objectifs de la recherche se distinguent: (1) la sélection des concepts opérationnels et le cadre de leur définition: discours vs texte, discours littéraire vs essayistique, discours méta-, métalangage, métatexte, poétique vs métapoétique, compétence communicationnelle vs poétique, intuition poétique, principe poétique, effet poétique, sens textuel vs sens métaphorique, sémiotique vs sémiosique etc.; (2) l'usage et l'opérativité linguistique, sémiotique et poétique dans l'herméneutique des écrits stanesciens en prose comme discours essayistique et métatexte de la poésie; (3) l'appréciation critique de l'essai en tant que genre identitaire (et non pas „hétéroclite”), quelle que soit la nature du métalangage (poétique, philosophique etc.); (4) l'option pour la sémiose textuelle: conséquence de la conviction que le discours (implicitement, essayistique) est un processus sémiosique; (5) la sélection des codes sémiologiques, soit: les codes linguistique, sémiotique, rhétorique et poétique, pour une approche critique du sens métaphorique et de la conscience poétique comme indices textuels du discours métapoétique; (6) la validation des

méthodes et des modèles linguistiques, rhétoriques, poétiques et philosophiques dans l'herméneutique de la dimension métaphorique du discours essayistique; (7) l'occurrence du métapoétique dans le discours essayistique stănescien interprété comme „phénomène pré-poétique”(cf. Stănescu), soit la sélection, l'explication et la motivation des mécanismes qui provoquent et dynamisent la dislocation du sens poétique (*force de frappe*).

L'épistémologie de la recherche. On observe que l'essai stănescien résonne des dimensions culturelles de différents domaines : philosophie de la culture, esthétique, critique littéraire, linguistique (structuralisme, sémantique), sémiotique, textologie, anthropologie, mythologie, sociologie, psychologie, logique, physique etc. La complexité du discours métapoétique stănescien justifie l'option pour la lecture herméneutique dont la fonction sémiotique (ou niveau de sémiose) développe des hypothèses intratextuelles et intertextuelles, sans ignorer les interprétations des trois perspectives mentionnées : la critique, la linguistique, la sémiotique. Nous avons appliqué ainsi **des méthodes et des modèles variés**, tels que: l'analyse textuelle (la sémiose textuelle) ; l'analyse sémantique; l'analyse stylistique; critique analytique; la méthode herméneutique; les modèles sémiosique, discursive et sémantique (le modèle greimassien), le modèle (poli)isotopique; le modèle cognitif etc.

Dans notre opinion, **l'innovation théorique et la valeur scientifique de la recherche** sont apportées par: (1) l'approche intégrale (pour la première fois) de l'essayistique stănescienne dans le contexte de la critique littéraire; (2) la perception du discours essayistique stănescien comme palimpseste poétique : l'essai et la poésie présentent une même dimension métaphorique, d'où l'interprétation de l'essai comme partie de l'intégralité, construction discursive de l'œuvre poétique: essai poétique et ... poésie essayistique; (3) l'application de la sémiose textuelle, une des méthodes acclamées par l'éthique de l'interprétation dans le sens où elle discipline l'herméneutique du discours essayistique dont le métatexte est inépuisable en significations; (4) l'élaboration et l'argumentation des étapes de la rédaction de l'essai et de „l'architecture

discursive" pour la définition comme genre littéraire distinct, dicté par une conscience encyclopédique ancrée aux mentalités du monde moderne débordant d'informations (comme dans le cas des écrivains roumains néomodernes et postmodernes); (5) la détermination des alotopies générant le sens métaphorique du discours métapoétique au niveau de l'essai stanescien; (6) l'élaboration, au niveau de l'essai stanescien, des modèles sémiosique (chap. III) et textuel-métaphorique (chap. IV).

Le contenu (Résumé)

Après une incursion dans la critique littéraire de l'œuvre poétique de Nichita Stănescu (l'essayistique ne faisant pas jusqu'à présent l'objet de la critique littéraire) et en corroborant la théorie du plan-imagisme [cf. Ion Pop, Ioana Em. Petrescu, Corin Braga] avec celle de la signification poétique [cf. Ștefania Mîncu], nous avons pris comme prémisse le fait que la sémiose textuelle [cf. Carmen Vlad] représente la méthode appropriée dans l'herméneutique du discours métapoétique, puisqu'elle vise « la logique labyrinthique du sens textuel » [cf. Vlad], qui apporte des informations et des données de la conscience auctorielle vers le langage poétique (I.2.). Ces données peuvent être travaillées, interprétées par la méthode herméneutique (pour une réelle compréhension de l'œuvre). Le réseau linguistique du discours (les codes linguistique, sémiotique et rhétorique) et la configuration conceptuelle (le code poétique) représentent, par ailleurs, les objectifs de la présente démarche dans la plaidoirie pour *Le discours métapoétique de Nichita Stănescu*, avec l'amendement de l'application textuelle : le discours essayistique.

„L'option (de l'interprétant) pour la méthode textuelle" (I.3.) est dirigée par la conscience lucide de l'essayiste. La citation stanescienne: „*La linguistique textuelle sert le (au) phénomène esthétique [...]*" représente un avertissement concernant l'interprétation de l'objet esthétique, soit, dans notre cas, le discours essayistique vu à travers le processus sémiosique.

Dans „la dimension herméneutique du sens” (cf. Coşeriu, la sémiose textuelle justifie son rôle aussi bien par la définition du discours comme processus sémiosique (cf. Greimas, Courtés, I.3.1.1), que par la logique de la suggestion exprimée par le poète à travers la dichotomie „*poésie pulsative* vs *poésie impersonnelle*”, qui suppose à la fois l’approche technique și attitudinale du texte-discours. La poésie „*pulsative*” réitère „*la matrice poétique archétypale*” (Stănescu).

Dans le cadre théorétique du discours, l’option a porté sur le concept du «*texte iceberg*» (cf. Carmen Vlad), définition complexe et complète du discours, dans notre opinion: „[...] *texte-iceberg signifie un objet éminemment verbal, partie d’un processus de communication et de connaissance, dans et par lequel il se développe lui-même comme signe ou complexe signique et comme porteur du sens*” [2000: 15].

La deuxième partie de la même citation stanescienne, emblématique pour le chapitre théorique destiné à la définition, au commentaire et à la sélection, dans la linguistique textuelle, des concepts nécessaires à notre recherche (pp.16-40): „*La linguistique textuelle sert le (au) phénomène esthétique dans lequel la parole est également le sens de la littérature*”, suggère l’interprétation du discours littéraire (essayistique) de la textologie vers la poétique. D’où notre conviction que l’essai stanescien gère «*le phénomène pré-poétique*».

Grâce à la capacité des facultés humaines essentiellement artistiques (intuition, émotion esthétique, imagination, créativité, instinct créateur, conscience poétique), le discours essayistique (littéraire) se remarque tant par l’„*elocutio*” (capacité d’élocution), que par la compétence poétique (cf. Coşeriu, Borcilă): la nature expressive du langage second.

Dans le cadre de l’analyse du discours métapoétique, nous avons décrit et interprété les théories sémiotiques concernant la métalangue et le métalangage (cf. Vlad, Neţ), le métatexte comme forme d’expression du métalangage (cf. Neţ), concluant que, dans l’essai stanescien, la fonction du métalangage poétique est de nature métalinguistique et métatextuelle: „*The main form of*

manifestation of the metalinguistic function in the literary text is, of course, the intrinsic metatext of the latter. An outcome of the polyphony of discourse, any literary text is also its own metatext, just as any poetic language is equally its own metalanguage." [Net, 2002: 21] Par métatexte on comprend les règles servant à expliciter la « physiologie », *ce système de marques qui indique au récepteur les règles selon lesquelles le texte construit son code et manifeste ses mondes [s.n.]*" [Net, 1989: 105]. Il s'agit, dans l'essai stănescien, des mécanismes de fonctionnement du code et du sens textuel, de l'« autodésignation » du langage poétique. Caractérisé par le sens métaphorique (cf. IV, vol II), le discours essayistique stănescien est de nature poétique, « le mot est la sphère qui se contemple soi-même », c'est le vide qui enregistre l'infinité des sens. Le sens métaphorique est produit par la chute dans le vide des objets esthétiques : les poésies.

Le discours essayistique stănescien est un adtexte à la « grammaire de la poésie ». « Le mot vu » est un des sens métaphoriques de l'essai: expression linguistique et attitude, en langage métapoétique : „l'expression de la vision”, mais aussi la „vision”, un processus sémiosique.

Lorsque le métatexte est également caractérisé par la fonction métaphorique (et pas seulement par la fonction métatextuelle), on parle d'un discours littéraire, conséquence d'un processus imaginatif déclenché par la conscience poétique: instinct, curiosité, intuition, état poétique. Il s'agit donc de la dimension métaphorique de la conscience (cf. Blaga, Borcilă).

L'art est ultérieur à l'intuition poétique, étant annoncé par l'effet poétique comme modalité d'expulsion des objets du langage poétique. Le „tableau” de l'état poétique stănescien est complété par la simultanéité comme principe poétique: „ – *Quel est ton point de course (« fuite »)? / - Mon état de simultanéité pas avec tout ce qui existe, mais avec sa signification.* (s.n.)”(cf. Stănescu; p.33); par une paraphrase au texte essayistique: les significations tombent dans le mot. En enregistrant, dans la mémoire affective, la succession des plans simultanés du savoir („la contemplation du monde”), la technique du



point de course développe une fonction graduelle, de nature éthique dès qu'elle propose l'ordre, suggestion de la „persistance dans la métaphore”. L'intuition poétique entraîne le style artistique, le « ton » de l'œuvre comme macrotexte, où Nichita Stănescu, la poésie et l'essai sont complémentaires, formant un organisme poétique.

Le style poétique stănescien (notamment celui du discours essayistique) se trouve à l'intersection et à la concentration et / ou la compression des significations poétiques de quatre métaphores : „*effrayer la nature*” (le sens ontique), „*force de frappe*” (sens métaphorique; cap. IV.1), „*un herbivore intérieur à l'herbe*” (la conscience poétique ou sens attitudinal; cap. IV.2) și „*Ma tristesse entend les chiens non nés / aboyant les hommes non nés*” (la métaphore du présent continu comme temps de l'acte poétique)

Dans ce premier chapitre (I.3) nous avons vérifié la structure propre au langage métopoétique pour le discours essayistique. La présence des termes „textualisme, textualisation, expérimentisme” fait valoir la sémiose comme direction de la critique littéraire.

„Pourquoi l'essai?” (I.4) est la question qui justifie notre option pour l'objet de la recherche. Dans ce sens, on résume des aspects définitoires pour le genre essayistique, tels que: „séismographe” esthétique; la nature fondamentalement éthique - loi interne du genre essayistique (qui résout le pléonisme „essai esthétique”, par esthétique comprenant la culmination de l'éthique); la nature lyrique (spécifique aux solitaires); authenticité; projet faustique (p.53), autobiographie; palimpseste esthétique et culturel etc.

Le deuxième chapitre est le projet, plutôt technique, didactique, par l'intermédiaire duquel nous analysons le paradigme fonctionnel du discours essayistique dans le but d'apporter un nouveau critère qui pourrait intéresser la théorie de la littérature dans la définition de l'identité du genre essayistique (à droits égaux avec les autres genres littéraires). *La logique des idées vagues* est l'essai qui nous a fourni l'information concernant « l'architecture » du discours

essayistique (de l'essai poétique plus particulièrement)⁹⁴. Dans la rédaction de „l'architecture dédaléenne” de l'essai nous avons pris comme repères: (1) les attitudes esthétiques dans le néomodernisme (le fragmentarisme, „la technique atomiste”); (2) des thèses philosophiques (la théorie de l'existence, la théorie du savoir, la thèse réaliste), notre choix portant notamment sur le modèle cognitif („le tripartisme sphérique”) de l'esthétique hartmannienne, informations corroborées de (3) la perspective de l'essai comme „fragment”, „échantillon”, ici, de l'intégralité de l'œuvre poétique stanesco. Notre projet a été finalisé par l'élaboration du modèle essayistique comme palimpseste culturel (Annexe 4).

On retient du modèle cognitif (reproduit ci-dessus) que la sphère de l'objectivité ne doit pas être confondue avec la sphère des objets du savoir (le plan ontique n'est pas équivalent au plan gnoséologique) et l'idée que le réel est transcendant à la conscience, faits qui déterminent la configuration particulière de la « vérité » et du « réel » (cf. Stanesco). Le modèle essayistique cognitif a été appliqué dans la configuration conceptuelle de l'essai poétique stanesco, contribuant à l'élaboration du modèle de la configuration isotopique de la topophilie, à travers laquelle s'exprime la dimension auctorielle (chap. IV.2.2).

La configuration discursive de l'essai poétique stanesco a été une provocation pour l'inventaire et le commentaire des essais (les éditions 1985; 1990, cités dans les *Préliminaires*). La classification de ces fragments du macrotexte poétique en fonction du « titre » a été réalisée, effectivement, de la perspective de la (re)lecture de l'œuvre de Nichita Stanesco, objectif finalisé par l'établissement d'une grille de lecture au niveau de l'essai (chap. IV.2.2).

Le troisième chapitre, fondamental pour notre recherche concernant le discours métapoétique, a comme point de départ la sémiose du discours poétique, analyse soutenue par citation essayistique (1990, FP / *Pages de journal*: 504-505), les aspects traités étant, en résumé : (1) le discours littéraire peut être exemplifié par la dichotomie objet esthétique autotélique vs.

⁹⁴ Les étapes de rédaction du discours essayistique sont mentionnées dans le résumé dans les „Conclusions”.

“construction” discursive (propre à l’essai); (2) les facteurs qui dirigent le sens et la communication poétique sont l’instabilité du sens dans l’écriture (marquée par l’interprétant émotionnel et l’interprétant dynamique), ainsi que le rôle du lecteur dans le processus de « création » du sens (l’interprétant final); (3) le discours essayistique entendu comme „texte-iceberg” fait l’objet d’une sémiose (i)limitée, ayant cependant la décence de la source matricielle du „texte-hôte”; (4) La sémiose poétique (cf. Stănescu, essai cité) ressemble à un processus herméneutique caractérisé par: activité ludique: „composante de la vie” (même jeu → apollinien & dionysiaque), processus: melos & gnósis (technique et connaissance prospective, respectivement de conservation) et action: communication, création de sens, d’ „existantes” și „existant”(cf. Stănescu, *Force de frappe*); elle est „signification et action”, conclusion qui nous a aidé dans la validation de la méthode textuelle choisie dans notre recherche.

Nous avons utilisé dans la lecture de l’essai stanescien la sémiose textuelle (Carmen Vlad, 2000, *Le texte iceberg*, livre que nous recommandons dans la herméneutique du sens textuel), méthode considérée, dans notre opinion, comme l’instrument critique prioritaire. Dans l’esprit d’un ordre dans l’analyse du discours essayistique, nous avons choisi uniquement les codes linguistique et sémiotique, rhétorique et poétique (chap. IV). Le modèle sémiotique appliqué à l’essai *La logique des idées vagues* confirme l’architecture du discours essayistique. De plus: il y a une relation biunivoque entre la nature de l’interprétant et les étapes ou les raisonnements discursives, ainsi: l’interprétant émotionnel (Ii) est l’équivalent de la textualité (cf. Vlad); les raisonnements essayistiques (de la démonstration ou de l’expérimentation) correspondent aux interprétants dynamiques (Id); et l’interprétant final ou logique (If) „archive” le sens textuel.

Nous précisons quelques-unes des observations émises dans l’analyse du discours essayistique comme processus sémiotique (cf. Peirce, Vlad): (1) Le R-texte a été décrit comme support discursif pour la motivation des interprétants, c’est par l’intermédiaire de cette fonction signique que la relation entre l’objet et

l'interprétant se crée (Objet immédiat = l'idée de réel, ici: le mot; Objet dynamique = le réel, ici: le métalangage poétique); dans l'essai staneskien, (2) li_1 = le mot est défini par les lexèmes „entendu” și „bien entendu”; (3) Id_1 = l'„entendu” correspond au sens propre, à la dénotation, tandis que le „bien entendu” est mis en relation avec l'objet (la chose) nommé, correspondant donc à la connotation; (4) les lexèmes valident, cotextuellement et contextuellement, notamment la nature métaphorique du mot etc. (p.145). En conclusion, l'interprétant logique confirme le métalangage à chaque niveau : [1] métamot (métalangue); [2] métalangage; [3] langage métapoétique (métatexte).

Dans l'interprétation du discours, nous avons pris en considération la cohérence, la référentialité et la cohésion, indices d'organisation du sens textuel. Dans l'analyse textuelle-discursive du discours essayistique nous avons mis l'accent sur les aspects concernant la *cohérence* et la *cohésion*, modalités fondamentales d'organisation du sens essayistique. La cohérence du texte repose sur au moins deux aspects : (a) les dimensions fondamentales de la cohérence du discours, c'est-à-dire *la temporalité* et *la référentialité*, et (b) *les règles de cohérence*, aspects analysés à partir de l'essai *Hemografia*, emblématique pour la configuration d'une conscience poétique qui assume l'acte de l'écriture. Suite à la sémiose textuelle au niveau du code linguistique et sémiotique, nous avons constaté que la source de l'expansion communicationnelle du discours essayistique est un langage poétique centré sur la métaphore, remarque confirmée par ailleurs dans la sémiose du sens métaphorique (chap. IV.1).

En ce qui concerne la génération du processus isotopique (le code rhétorique), chaque texte-discours essayistique est organisé par unités de lecture dissociées par *alotopie* ou rupture isotopique, phénomène qui va orienter l'approche critique en fonction de la configuration conceptuelle contenue, exposée dans l'acte de la lecture par le sens textuel. En mettant en évidence les conditions d'organisation de l'isotopie dans le discours essayistique, nous avons recommandé la poli-isotopie comme lecture plurielle. Les unités du texte peuvent générer des isotopies engagées dans la constitution des niveaux de

lecture isotopique complète, suivie par la relecture créée par l'alotopie de la fin du message, directions dégagées par la fonction esthétique du discours essayistique de référence. Dans notre cas, les isotopies générées par des lexèmes isolés ou par des syntagmes avec ou sans activité rhétorique sont interprétées à travers l'esthétique de la poésie. A la base du discours essayistique staneskien se trouve une polysémie rhétorique, situation qui confirme la définition du langage (méta)poétique caractérisé par la tendance polysémantique vers une infinité de significations et une ambiguïté du sens poétique.

Notre recherche a porté aussi bien sur des procédés comme la déviation et la compression du sens, que sur des mécanismes spécifiques au métalangage poétique (manifesté dans le discours essayistique et plus généralement dans le discours littéraire néomoderne), tels que : l'étrangeté (cf. Sloviski), l'ambiguïté (cf. Empson), l'intertextualité (cf. Kristeva, Barthes, Zumthor, Rifatterre, Culler), le déconstructivisme. A titre d'exemple, dans l'œuvre de J. Culler, l'intertextualité fonctionne en tant que théorie des conditions de signification, par l'interférence des codes, principe également adopté dans notre recherche sur l'essai staneskien.

Par une extension du tableau „isotopique” proposé par Solomon Marcus [1970], nous avons apprécié que, pour la configuration tropique de l'essai, un intérêt particulier porte les métaboles (cf. le Groupe μ) de contenu, notamment celles de la classe des métasèmes: la synecdoque (cf. le Groupe μ), la métaphore „révélatrice”(cf. Blaga, Borcilă, Irimia), la métonymie (cf. le Groupe μ), l'épithète métaphorique ou „transféré”(cf. Oancea, Irimia) et celles de la classe des métalogismes : l'allégorie (cf. Calin) et le paradoxe (cf. Marcus, le Groupe μ).

On observe que dans l'essai staneskien l'alotopie se produit souvent au niveau du critère et du prétexte (en tant que moments du sujet esthétique), se manifestant par la métaphore révélatrice qui s'impose comme matrice sémantique du mot poétique comme „*la sphère qui se contemple soi-même*” (la contemplation e de nature métaphorique). On peut soutenir, en fait, par la

métaphore révélatrice, présente partout dans le métatexte, que l'essai stănescien est une métaphore: *force de frappe*, dislocation du sens métaphorique.

Ainsi, l'objectif du quatrième chapitre a été la mise en évidence du métaphorique débordant dans le métatexte de l'essai stănescien, expression du métadiscours poétique. Nous avons pris en considération seulement deux des „tropes d'usage” ou „nodules sémantiques”(cf. Stănescu), soit: la *force de frappe*, métaphore homonyme avec le titre de l'essai qui commence le groupage des « Razgândiri » (« Changements d'avis ») (derniers écrits stănesciens), la métaphore du sens textuel métaphorique, et la métaphore de la conscience poétique: *un herbivore intérieur à l'herbe*, syntagme contenu dans l'essai *La contemplation de l'homme de son extérieur*, du groupage essayistique *La contemplation du monde de son extérieur*, essais dont on a admis la priorité dans notre grille de lecture.

Parmi les particularités du sens textuel – réticulaire, interférentiel, pluricodique, synergique (cf. Vlad, 2000), nous avons opté pour l'interprétation du caractère réticulaire manifesté par une „*multitude de réseaux*” ou “*chaîne verbale discursive*” et une configuration conceptuelle. Le sens textuel métaphorique du discours essayistique apporte une connaissance discursive de la réalité (connaissance „*continue*”): le regard prospectif (télescopique, la transcendance extérieure) ~ ce qui est sensible est continué par le regard introspectif (autoscopique, la transcendance intérieure) ~ l'intelligible. La conscience poétique (perceptive: „ Ma tristesse entend les chiens non nés aboyant les hommes non nés ”) disloque le sens textuel (de la séquence linguistique) vers un horizon imaginaire : « *inter mundii* ». Le sens de contemplation de la réalité est „de l'extérieur vers l'intérieur”. L'espace se comprime ici, se reflète dans un univers hyperdense: „*J'imagine, parfois, que les objets laissent transparaître le vide. On tombe dans des objets. Il n'y a que le vide qui peut avoir une forme. Ce qui existe seulement en mourant peut avoir un aspect, un corps.*” [Stănescu, 1990: 316]. Les isotopies du sens (textuel)

poétique sont des indices de la discursivisation dans le métatexte de l'essai stănescien.

L'instance auctorielle propose la grille de la lecture des essais, de référence dans la compréhension de l'œuvre poétique, utile également à la réédition de l'œuvre essayistique stănescienne: (1) *La contemplation du monde de son extérieur* [FP⁹⁵, 1990]; (2) *Le rire pleure* [FP]; (2_a) *Le temps des voyages*; (2_b) *Subjectivismes d'époque*; (2_c) *Lettres d'amour*; (3) *Les mots et les nonmots* [FP]; (4) *La naissance et le devenir de l'art poétique* [*L'Antimétaphysique*]; (5) *La nécessité d'art* [FP]; (6) *Changements d'avis* [1985; 2003].

Nous avons remarqué, par la sémiose textuelle au niveau du réseau communicatif, les principes du dédoublement et de la dissimulation comme révélateurs en ce qui concerne les hypostases de la conscience poétique. La configuration polyphonique représente le critère qui valide la grille de lecture proposée pour l'essayistique stănescienne: (1) L'instance empirique (*La contemplation de l'homme de son extérieur*); (2_a) La conscience de soi (*Le temps des voyages*); (2_b) La conscience culturelle (*Subjectivismes d'époque*); (2_c) La conscience poétique ou concernant la conscience imaginante (*Lettres d'amour ou crépuscule de soir*)); (3-4-5) La conscience esthétique (*Mots et nonmots*; *La naissance et le devenir de l'art poétique*; *La nécessité d'art*); ((6) La conscience poétique ou concernant la conscience perceptive (le volume de poésies *Nœuds et signes*; le groupage essayistique: *Changements d'avis* et le poème emblématique dans l'œuvre stănescienne : *La recherche du ton*).

Nota. Nichita Stănescu n'ignore pas la conscience critique et / ou lectorielle (*Livre de relecture* / FP).

⁹⁵ FP= abréviation du volume *La physiologie de la poésie*, 1990

Conclusions. A la « recherche du ton »... (ou Concernant le style poétique)

Les écrits en prose de Nichita Stănescu sont des essais, comme il les nomme lui-même. A travers ces écrits l'auteur réfléchit non seulement aux « ancêtres », mais surtout à « l'idée de poésie » [1990, FP / *Pages de journal*: 403], réalisant une « critique essayistique » [cf. Genette].

Nous avons démontré la nature essayistique des écrits en prose de Nichita Stănescu (dénombrant 202 essais) par une recherche portant sur la composition de l'essai (la structure), tout en plaidant pour l'identité du genre essayistique [deuxième chapitre : la représentation du modèle essayistique : Annexe 4]. Ayant comme repères les étapes de la démarche essayistique – la documentation, le titre, le sujet essayistique, nous avons analysé les moments de la rédaction de l'essai : critère, prétexte, démonstration essayistique, interlude, conclusion et épilogue. Les suivants aspects ont été remarqués :

- Le critère désigne le terme linguistique, la citation ou l'idée, l'intertexte qui met en relation l'essai avec le « grand livre » des cultures et des civilisations d'au-delà du temps [voir le modèle essayistique]; d'ici notre confiance accordée au terme poétique utilisé par l'auteur: „duc” ou liant / pont / passerelle entre les mondes, comme continuité de l'évènement au-delà du temps;
- Le prétexte surprend le plausible et la préfabrication de l'idée / des idées essayistiques vers une démarche essayistique;
- La démonstration essayistique devient un enchaînement de raisonnements, majoritairement inscrits ici dans une esthétique de la poésie néomoderne;
- L'interlude est l'hiatus qui revitalise le discours essayistique : c'est le mécanisme logique de relance des idées au niveau du prétexte à démontrer;
- A travers la conclusion est écrite la finalité d'un premier message essayistique, car n' « agissant » jamais dans le sens de l'interprétant final ou logique;

- L'épilogue est le moment de la relance poétique.

Afin de le considérer comme objet de notre recherche, on a validé l'essai poétique staneskien (et non pas celui esthétique, du moment où la nature esthétique est la note fondamentale du genre essayistique), en établissant et commentant la documentation, le titre et un inventaire des 202 essais staneskiens en fonction du titre, l'architecture discursive.

Nous avons constaté que l'essai ne peut pas être autotélique. Il est seulement un palimpseste culturel. Se construisant à chaque fois sur d'autre(s) essai(s), le sens textuel de l'essai est permanent (on pourrait dire, dans un langage métaphorique, „longévif”). Notre opinion est également confirmée au niveau du principe essayistique : la contemplation (par opposition à l'évocation du genre épique, mais commune au genre lyrique, d'où l'interprétation de l'essai, jusqu'à présent, comme genre « hybride », affirmation à laquelle nous n'adhérons point).

Par la création du discours comme œuvre essayistique, nous avons plaidé pour l'essai comme processus sémiotique, caractérisé par un ensemble de faits sémiotiques qui constituent le code linguistique et sémiotique, analysé par la sémiose textuelle [cf. Carmen Vlad] (troisième chapitre), remarquant la présence du métatexte poétique [cf. Net].

La sémiose textuelle est valide dans ce cas. Le poète est celui qui opte pour la linguistique textuelle; nous ne faisons que suivre sa „recommandation”: „La linguistique textuelle sert le(au) phénomène esthétique [...]”[1985, *L'Antimétaphysique*: 148]. Nous avons la certitude que la sémiose textuelle précède l'interprétation critique de l'essai staneskien (la méthode herméneutique). Dans l'analyse textuelle du discours essayistique staneskien comme processus sémiotique, nous avons pris en considération la création et la nature des relations textuelles et du sens métaphorique, le fonctionnement du discours au niveau des réseaux linguistiques [code sémiotique et linguistique] et des configurations conceptuelles [code poétique], l'observation des opérations sémiotiques et de leur rôle dans le processus sémiotique [la cohérence, la

référentialité, la cohésion], l'action et le rôle des interprétants [code sémiotique] etc., notre recherche ayant, selon nous, une nature „sémiostylistique”[cf. Oancea].

De la sémiose textuelle du discours essayistique nous sommes arrivés à la conclusion que l'essai stănescien est de facture poétique, du moment où les mécanismes et les techniques de la création du sens textuel sont spécifiques au langage second (l'hémographie, l'hémolexie: pp.41-43), ce qui le poète précise aussi : „ [...] *la parole est également le sens de la littérature*”[1985, l'*Antimétaphysique*: 148]. La ligne herméneutique suivie dans la sémiose textuelle du discours essayistique stănescien a été celle de la création du sens poétique: *Legein* → *Poiein* → *Poesis* [cf. la philosophie antique, l'esthétique]. L'essai trahit sa nature métapoétique.

La conclusion finale réside dans l'équilibre et l'aboutissement (complinirea) du sens métaphorique existant dans l'œuvre stănescienne, poétique et essayistique. Nous avons illustré l'inquiétude de la conscience poétique par la « recherche du ton », métaphore d'un présentisme lucide du style poétique (un présent continu), du moment où le poète a « le sentiment de l'écriture » [cf. Stănescu], attitude attribuée à la compétence poétique [cf. Borcilă]. *L'hémographie & l'hémolexie* sont des expressions impressionniste-métaphoriques du fait d'assumer l'acte poétique (le „sentiment de l'écriture”). Les essais stănesciens sont « autre chose », une autre modalité de la même œuvre, constructions discursives, parties de l'intégralité de l'œuvre poétique stănescienne. Le discours métapoétique stănescien est un palimpseste poétique : c'est ici que se trouvent la matière de la poésie, des propositions de structure et de communication poétique, qui attendent leur poème. L'option pour le réel est faite: l'idée de poésie souhaite être une poésie. Dans l'essai la poésie se trouve (partout dans le texte) à la frontière qui sépare *la manière de penser en notions* et *la manière de penser en images* (nous rappelons la dimension métaphorique du discours essayistique).

Préoccupé par une « physiologie de la poésie », Nichita Stănescu se trouve à la „frontière” entre le néomodernisme et le postmodernisme. Ce n’est pas postmoderne, même si la physiologie de la poésie dans le sens des mécanismes de la création de l’œuvre poétique le prouve. Il n’y a pas de « sortie de la métaphore », puisqu’on plaide pour une esthétique de la poésie de la perspective d’une conscience éthique. Et pourtant, quelle serait l’interprétation des poésies du volume *Noeuds et signes...* [1982]? C’est la question qui pourrait apporter une solution au “phénomène Nichita Stănescu” comme direction poétique dans le postmodernisme.

Nous maintenons notre opinion que le discours méta-poétique stanescien est une provocation aussi bien pour le chercheur, qu’il soit critique littéraire, linguiste, poéticien, ou sémioticien, que pour le lecteur.

Traduction en français par Luminița Chiorean

BIBLIOGRAFIE

Opera lui Nichita Stănescu

Opera poetică

➤ A. Antume

- Sensul iubirii*, E.S.P.L.A., București, 1960
O viziune a sentimentelor, E.P.L., București, 1964
Dreptul la timp, Ed. Tineretului, București, 1965
11 Elegii, Ed. Tineretului, București, 1966
Oul și sfera, E.P.L., București, 1967
Alfa (Obiecte cosmice), Ed. Tineretului, București, 1967
Roșu vertical, Ed. Militară, București, 1967
Laus Ptolemaei, Ed. Tineretului, București, 1968
Necuvintele, Ed. tineretului, București, 1969
Un pământ numit România, Ed. Militară, București, 1969
În dulcele stil clasic, Ed. Eminescu, București, 1970
Poezii, Ed. Albatros, București, 1970
Belgradul în cinci prieteni, Ed. Dacia, Cluj, 1972
Măreția frigului. Romanul unui sentiment, Ed. Junimea, Iași, 1972;
Cartea de recitare, Ed. Cartea Românească, București, 1972
Clar de inimă, Ed. Junimea, Iași, 1973
Starea poeziei, Ed. Minerva, București, 1975
Epica magna, Ed. Junimea, Iași, 1978
Opere imperfecte, Ed. Albatros, București, 1979
Noduri și semne, Ed. cartea Românească, București, 1982
Oase plângând, Colecția revistei „Lumina”, Panciova, 1982

➤ B. Postume

- Ordinea cuvintelor*, vol.I-II, Ed. Cartea Românească, București, 1985
Argotice. Versuri inedite, Ed. Românul, București, 1992
Belgradul în cinci prieteni, Ediție bibliofilă, Muzeul literaturii române, 1996
Opera poetică, vol. I-II, Ed. Humanitas, București, 1999

*** 1999, *Îngerul cu o carte în mâini*. Antologie, studiu introductiv și bibliografie de Alex. Ștefănescu, Ed. Mașina de Scris, Craiova

Tânjiri către firea, Ed. Princeps, Iași, 2003

Nichita Stănescu. Cartea vorbită, poeme rostite la radio, 1964 - 1983, Ediție de Al. Condeescu, Biblioteca de poezie românească, Seria Colecționarul de voci, SRR, București, 2003

Opere - I-III. Versuri, ediție alcătuită de Mircea Coloșenco coord. științific acad. Eugen Simion, Editura Academiei Române. Univers Enciclopedic, București, 2003

Opera eseistică

➤ A. Antume

Cartea de citire, Ed. Cartea Românească, București, 1972

Ion Neculce. O samă de cuvinte așezate în chip de vers de către Nichita Stănescu, Biblioteca „Argeș”, 1973

Respirări, Ed. Sport-Turism, București, 1982

➤ B. Postume

Amintiri din prezent, ediție de Gh. Tomozei, Ed. Sport-Turism, București, 1985

<Răzgândiri>, 28 noiembrie-9 decembrie 1983, eseuri inedite, publicate în *Secolul 20*, nr. 289-290-291, București, 1985

Fiziologia poeziei, ediție de Al Condeescu, Cartea Românească, București, 1990

Opere, 2003 - IV. Proză. Traduceri; V. Publicistică. Corespondență. Grafică; ediție alcătuită de Mircea Coloșenco, coord. științific acad. Eugen Simion, Editura Academiei Române, Univers Enciclopedic, București, 2003

Volume omagiale

Dumitrescu, Aurelian Titu, 1989, *Nichita Stănescu – atât cât mai știm noi*, Ed. Litera, București

*** *Album memorial Nichita Stănescu*, ediție de Gh Tomozei, Ed Cartea Românească, București, 1984;

*** *Nichita Stănescu. Frumos ca umbra unei idei*, Ed. Albatros, București, 1985

*** *Răzgândiri*. Eseuri inedite scrise în ultimele 12 zile, între 28 noiembrie - 9 decembrie 1983, publicate în revista *Secolul XX*, nr. 289-290-291, Buc., 1985

E. Izvoare

Biberi, Ion, 1971, *Eseuri*, Minerva, București

Eliade, Eliade, 1934, *Oceanografie*, Cultura poporului, București

Montaigne, Michel, 1937; 1984, *Eseuri*, traducere de Marilena Seulescu, prefață, tabel cronologic și note de Ludwig Gronberg, BPT, București

*** 1982, *Eseiști spanioli*, Antologie, studiu introductiv, note și traducere de Ovidiu Drimba, Ed. Univers, București [Miguel De Unamuno, Eugenio D'Ors, Federico Garcia Lorca]

*„Limba e deci dincoace de Literatură. Stilul este
aproape dincolo[...]*

Stilul este partea privată a ritualului [...]

Stilul nu are decât o dimensiune verticală [...].

*Stilul nu este niciodată altceva decât o metaforă,
adică o ecuație care unește intenția literară și structura
carnală a autorului.”*

[Roland Barthes]

„O meditație prealabilă asupra naturii textelor prozastice ale lui Nichita Stănescu, asupra structurilor lor globale și a conținutului lor, a condus-o pe autoare la înscrierea acestora în categoria „discursului eseistic ca gen literar cu o identitate de necontestat.” Argumentele în sprijinul acestei opțiuni genologice sunt preluate de Luminița Chiorean fie din îndelungata dispută în decursul istoriei legată de problema autonomiei eseului, fie sunt susținute prin constatări proprii, pentru a concluziona că „eseul este un gen distinct, întotdeauna cu mesaj estetic, având o arhitectură discursivă, încadrat în literatura de frontieră.”

(Carmen Vlad)

„Deconstruind arhitectura textuală a eseului nichitastănescian, Luminița Chiorean reface, în fond, traseul gândirii metapoetice a autorului *Necrivintelor*, o gândire ce asociază în bună măsură paradoxul și aleatoriul, revelația fragmentarității și tensiunea ideatică specifică eseului, gen literar căruia Nichita Stănescu îi cunoaște foarte bine limitele și beneficiile gnoseologice și expresive: „Dintre cele trei formule– discursivă, sistematică și temă cu variațiuni posibile casete stilistice implicate într-o sistematică a eseului stănescian, reținem preferința pentru tipul eseului discursiv. Eseul «sistemizat» are în vedere epuizarea descriptivă a unui fapt, într-un gest de detașare a eseistului – ca în eseurile-medalion literar sau portret. Tema cu variațiuni compromisă prin fenomenul omogeneității, unitate în varietate», riscă repetarea aceluiași element până la epuizarea spirituală. Prin urmare, nu a fost practicat acest gen eseistic decât dintr-o tentativă compozițională ludică a eseului-mosaic sau puzzle. Textul discursiv oferă posibilitatea concretizării mesajului estetic în urma selecției ideilor eseistice”.

Cartea Luminiței Chiorean are [...] o vocație recuperatoare: aceea de a scoate în relief relevanța textelor cu caracter eseistic ale lui Nichita Stănescu. Interesant e că, prin această mutare a accentului de pe poezie pe eseu, opera lui Nichita nu are deloc de suferit. Dimpotrivă, unele laturi ale sale se luminează în chip inedit, capătă reflexe noi, luminozități și perspective distincte.” (Julian Boldea)

EDITURA UNIVERSITĂȚII PETRU MAIOR" TÂRGU – MUREȘ

Petru Maior

ISBN (10) 973-7794-47-8

ISBN (13) 978-7794-47-5